وزارة التعليـم العالـي و البحـث العلمـي
جامعـة محـمـد خيضـر بسكـرة
كليـة الآداب و اللغـات
قسم الأدب العـربي

البنى الفنية في رواية "مقامات الذاكرة المنسية" لحبيب مونسي

– مقـاربة بنيوية تكوينيـة –

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي تخصص سرديات عربية

إعداد الـطالبة :
فـوزيـة تـقـار

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الرحمان تبرماسين

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
صالح مفقودة	أستاذ	بسكرة	رئيسا
عبد الرحمان تبرماسين	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
شريف بوروبة	أستاذ محاضر(أ)	باتنة	عضوا مناقشا
عبد المجيد دقياني	أستاذ محاضر(أ)	بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :
1430 / 1431هـ.
2009 / 2010م .

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لقد دأبت كثير من الدراسات التي تناولت علاقة الفن الروائي بالواقع الاجتماعي على وضع الروايات في مقابل المجتمع، ذلك لأنها أكثر الأجناس الأدبية قدرة مع التعامل مع المتغيرات والمنعطفات الكبيرة في الواقع، و هذه تعتبر نظرة سطحية توحي بالانعكاس أو المحاكاة لا أكثر ولا أقل يجب تجاوزها، لأنها تلغي وظيفة الأدب في المجتمع كما أنها تنفي أي علاقة جدلية بين الواقع و الفكر.

ففي الإبداع الروائي تكامل بين الفن والوعي بين الذات و الموضوع الخارجي بين بنية شكلية فنية وبنية موضوعية اجتماعية، والمنهج البنيوي التكويني(structuralisme génétique) ينطلق من هذا الطرح، حيث يعتمد في الكشف عن البنى الداخلية للنصوص الإبداعية على تحليل البناء الشكلي أولاً ثم الانتقال إلى مستوى الفهم الإيديولوجي الاجتماعي ثانيا.

لأنه يفترض أن المبدع يملك تصورًا أو رؤية للواقع و ليس بالضرورة أن تكون مطابقة تماماً له، هذه الرؤية التي تكون في الغالب متوارية خلف البناء السطحي للعمل الروائي الذي يمثل بنية مفتوحة على العالم.

فكانت رغبتنا تنطلق من هذا الطرح في محاولة التعرف أكثر على هذا المنهج (**البنيوي التكويني**)، وهل تستطيع هذه المقاربة النقدية أن تظهر خصوصيتها المميزة وهي تتعامل مع النص السردي العربي، فكان موضوع البحث تحت عنوان: **البنى الفنية في مقامات الذاكرة المنسية، (مقاربة بنيوية تكوينية).** سعيا للإجابة عن بعض الأسئلة من أهمها :

- ما هو المنطلق الذي يمكن أن تحدد من خلاله رؤية العالم في النص؟
- ماعلاقة النص بالواقع الاجتماعي(الكائن)؟ وما هو الموقع الفكري(الممكن) الذي تنهض منه هذه العلاقة؟
- كيف يمكن تحديد مستويات الوعي في رواية تيار الوعي؟

- ما العلاقة بين الأبنية الفكرية الإنسانية التي تمثلها النصوص الإبداعية الروائية وصيغ التفاعل الممكنة جماليا؟
- ما علاقة الإبداع الأدبي بالظروف المحيطة به،وماهي مجالات تمظهر الايدولوجيا في الخطاب الروائي؟
- ما الإضافة الفنية والفكرية التي قد تقدمها البنيوية في مقاربتها للنصوص السردية؟

ولاستكمال أبعاد هذه الأسئلة النظرية ارتأينا ضرورة التطبيق على مدونة سردية يمكن من خلالها تحديد أفق البحث و هي رواية: **مقامات الذاكرة المنسية** للروائي الجزائري **"حبيب مونسي"**.

ولقد وقف اختبارنا عليه لأنه كاتب جزائري، و بالتالي رؤيته للعالم لن تخرج عن الحدود التي نعيش فيها والتي تحدد نوعية انتمائه الاجتماعي، كما أن البحث في تلك العلاقة بين الروائي المغربي(الجزائري) وبين واقعه جديرة بالدراسة.

ولبلوغ الطموح المنهجي قمنا بوضع الخطة الموالية: مقدمة و أربع فصول و خاتمة.

الفصل الأول :المعنون بـ: **البنيوية التكوينية: الجذور، المفاهيم والمبادئ.**

كان بمثابة تسليط الضوء على الجذور الأولى لنشأة البنيوية التكوينية و مفاهيمها ومبادئها، بدأنا بمعرفة الجذور اللوكاتشية للبنيوية التكوينية وعلاقتها بالمناهج الأخرى ووصلنا إلى المعنى الاصطلاحي لها و أهم المفاهيم حولها، ثم المبادئ الأساسية التي وضعها **غولدمان** كخطوة إجرائية لتحليل النصوص الإبداعية.

الفصل الثاني وعنوانه: **رؤية العالم في مقامات الذاكرة المنسية.**

حاولنا فيه أن نتقص أهم العناصر التي يمكن أن تشكل نسقًا داخليًا يسمح بفهم رؤى المبدع و تصوراته للواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه، فهذه الرؤية بالضرورة مرتبطة بوعي الجماعة التي ينتمي إليها من خلال الواقع و المتخيل في الرواية، ثم اعتمدنا في

ذلك مفاهيم **غولدمان** حول أشكال الوعي، كما تطرقنا إلى دراسة بنية الشخصية من حيث هي حامل إيديولوجي، ثم أشرنا إلى الكيفية التي ينتج بها الخطاب الروائي انطلاقا من العلاقة التي تربط الراوي بخطاب الشخصيات وطريقة تقديمه.

الفصل الثالث الموسوم بـ: **بنية الزمن في الرواية ودلالاته**.

والذي ركزنا فيه على الدلالة التي توحي بها بنية الزمن في النص الروائي، مسلطين الضوء على المفارقات السردية و تقنيات زمن السرد، لما لها من دلالات مختلفة وصولاً إلى تتبع حركة الزمن(سرعة السرد و إبطائه) في الرواية بين الواقع و المتخيل.

الفصل الرابع تحت عنوان: **بنية الفضاء الروائي ودلالاته**.

خصصناه للبحث في الدلالة التي ينتجها الفضاء في الرواية عبر تفاعل مكوناته، متناولين أنواع الأفضية من مرجعية ومتخيلة و عجائبية، بحيث تشكل بانتظامها وائتلافها نسيجا متماسكا يمكن أن نستشف من خلالها القيم الدلالية ضمن السياق الروائي.

الخاتمة: وهي عبارة خلاصة لمختلف النتائج المتوصل إليها في ضوء الإشكالية المطروحة على بساط البحث.

و لتفعيل هذه الخطة اعتمدنا المنهج البنيوي التكويني الذي من خلاله قمنا بالكشف عن البنى الفنية و ما تعبر عنه أيضا من بنى مضمونيه عميقة أولاً، ثم وضعنا النص ضمن بنية أوسع لتفسير طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يتضمنها العمل الإبداعي من خلال ما يوجد بينها و بين بنية النص من تناظر ثانياً.

فإننا نجد أنفسنا ملتزمين عمليا بتطبيق خطوات المنهج البنيوي التكويني والتي تلخصت في المقولات الأساسية له: "رؤيا العالم"، "الوعي القائم" و"الوعي الممكن"، "الفهم والتفسير" و" البنية الدالة" في المقاربة التطبيقية، وإن تسلسل هذه الخطوات سيتغير وفقا لما تمليه طبيعة الموضـوع.

ولا يعني هذا إلغاء استعمال المناهج الأخرى، حيث حضر المنهج الوصفي التحليلي إذ يتجلى الأول في أغلب الفصول و ذلك لما يقتضيه الحديث حول المفاهيم و التعريفات النظرية، كما تم اعتماد التحليل بشأن دراسة البنى الفنية و دلالاتها.

هذا و قد حاولنا الاستفادة من مجموعة من المصادر و المراجع نذكر منها:

– الإله الخفي (طبعة فرنسية) لـ"لوسيان غولدمان".

– البنيوية التكوينية والنقد الأدبي لـ" لوسيان غولدمان وآخرون".

– في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان لـ"جمال شحيد".

– الإيديولوجية و بنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة لـ "عمرو عيلان".

– بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) لـ "حسن بحراوي".

– بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) لـ" حميد لحميداني".

إضافة إلى كتب أخرى استفدنا منها دون ذكرها في البحث:

– من أجل تحليل سوسيوبنائي لرواية (المعلم علي) لـ" حميد لحميداني".

– الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية لـ"حميد لحميداني".

– ثلاثية الرفض و الهزيمة :لـ "محمود أمين العالم".

وإذا كان لا بد من ذكر الصعوبات التي واجهتنا في البحث فإننا نوجزها في قلة المراجع الأجنبية التي يمكن الرجوع إليها كمصادر، و التي لم نعثر عليها بين رفوف المكتبات الجامعية.

إن النص الروائي يتميز بانفتاحه كتابيا ودلاليا لنقده وقراءته وهي أهم سمة يتميز بها عن غيره، لذلك سنطمح في هذه الدراسة إلى تحليل النص الروائي العربي باعتباره بنية دلالية انطلاقا من بنيته الداخلية وسياقاته النصية والثقافية والاجتماعية ضمن ما نسميه بالسوسيو سرديات كتخصص يسعى إلى توسيع السرديات البنيوية.

هذا ولا يفوتني أن أتقدم بأسمى آيات الشكر و العرفان إلى الذي تفضل و بدون أدنى تردد في قبول تبني هذا البحث بصدر رحب و بكرم فائق، إلى الذي قاسمني عناء هذا البحث وأبدى صبرًا جميلاً إزاء طول مشواري فيه، إلى أستاذي:**"عبد الرحمان تبرماسين"**، كما لا أنسى كل من مد لي يد العون و المساعدة و في مقدمتهم الروائي والناقد **" حبيب مونسي"**، الذي كان محفزًا لي على مواصلة الدرب كلما ضاقت بي سبل البحث، كما لا أنسى الأستاذ الفاضل الذي لم يبخل علينا يومًا عندما قصدناه بحثًا عن المادة العلمية: **"عمرو عيلان"**.

. . . إليكم مني خالص الشكر و الامتنان

الفصل الأول: البنيوية التكوينية

(الجذور، المفاهيم والمبادئ)

1 . الخلفية اللوكاتشية للبنيوية التكوينية.

2 . البنيوية التكوينية: المفاهيم والمبادئ .

2 . 1 .مفاهيم مصطلح البنيوية التكوينية.

2 .2 . المبادئ الأساسية لمنهج البنيوية التكوينية .

2 . 2 .1.رؤيا العالم.

2 . 2 .2. البنية الدالة .

2. 2 . 3. الفهم والتفسير.

2 . 2 . 4 .مستويات الوعي .

3. نحو نقد سوسيوبنائي للرواية .

1- الخلفية اللوكاتشية للبنيوية التكوينية:

نجد في مجال النقد تيارا لم يكتف بدراسة المضامين الإبداعية فقط بل حاول أيضا إعطاء أهمية كبيرة للأشكال الأدبية، تيارا لم ينفصل في جذوره عن الفلسفة المثالية المؤسسة على التصور الهيكلي للفن متخذا المادية الجدلية أساسا للتصوير و التحليل، إنه منهج جورج لوكاتش الذي مهد لبداية جديدة تسعى إلى تأسيس جمالية روائية في تاريخ النقد الأدبي.

لقد سار **غولدمان** على خطى أستاذه **جورج لوكاتش** متخذا أهم المعطيات التي توصل إليها أرضية خصبة و خلفية نظرية في بناء منهجه السوسيولوجي النصي (**البنيوية التكوينية).**

كان غولدمان معجبا بشخصية لوكاتش و فكره اللامع، فلقد وضع كتابا في نهاية حياته و لم ينجزه عن معلمه الأول جورج لوكاتش و هايدغر، لكنه لم يصدر إلا بعد وفاته بثلاث سنوات(1973)، وفي موضع آخر نجده قد أهداه أحد كتبه المهمة مقرا بتفوقه في إيجاد الطريق التي يسير عليها الفكر المعاصر.[1]

لقد تميز المسار النقدي لجورج لوكاتش(1885 –1971) بمرحلتين أساسيتين المرحلة الأولى: تبني فيها المنطق الهيجلي الظاهراتي من خلال مؤلفاته: الروح و الأشكال التاريخ و الوعي الطبقي و نظرية الرواية، أما المرحلة الثانية: تبنى فيها أطروحات النظرية الماركسية الجدلية المادية و تركزت كتاباته حول بلزاك و الواقعية الفرنسية والرواية التاريخية، فالحسن النقدي الفلسفي لدى لوكاتش جعله متميزا، فهو يسعى للبحث عن الجمالية الشكلية دون إهمال المكونات الفكرية والإنسانية.[2]

فالأدب عند **لوكاتش** يعطي صورة للإنسان و المجتمع في حركتهما؛ أي أنه يعكس إمكانية اجتماعية تقدمية توجد داخل الفرد و داخل المجتمع، وفق نمط تصوير واقعي مضاف إليه نزاهة الكاتب ووحدة فكره حتى يصف ما يرى، فيكون هذا الأدب عندئذ مرتبط بالمصير الاقتصادي و السياسي لطبقة اجتماعية خاصة يتم تحديدها بشكل إجمالي، و يصبح النص الأدبي و الروائي بصفة خاصة عند لوكاتش زينة تزين تصاعد الواقعية أو

(1) ينظر: جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت ط1، 1982، ص17، ص18.

(2) عن: عمر و عيلان: النقد الجديد و النص الروائي العربي، دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا، و أثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الأدب الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005، 2006، ص194 .

هبوطها، وعلى هذا النحو يكون بالمستطاع استخدام النص الروائي كمصدر للمعلومات لمجتمع ما أو إيديولوجية معينة.(1)

وبهذا المفهوم يعد **لوكاتش** أهم مفكر فلسفي بعد **ماركس** ينتمي إلى المدرسة الماركسية، ولكي نتمكن من لمس فكر غولدمان يجب لمس أطروحات و أفكار لوكاتش التي نهل منها تلميذه الروماني(**غولدمان**) ودراسة التفاعل الذي تم بين الطرفين، فإنه لابد من الرجوع إلى الـمقولات الأساسية المشتركة و استعراض المنحنى الفكري المتقارب لكل منهما.

إن النظرة التي يعتمدها جورج لوكاتش في مجال تأسيس سوسيولوجية الأدب و النقد تجمع كما يبدو بين محاور أساسية هي: النص الإبداعي و القيمة الإيديولوجية للكاتب والمجتمع، ثم البحث عن العلاقة بين هذه المحاور التي أنجبت هذا الجنين الجديد(الشكل الفني).

لقد ذكرنا سابقا أن المسار النقدي للوكاتش مر بمرحلتين أساسيتين و في الوقت نفسه يصرح غولدمان بإعجابه بالمرحلة الأولى التي سبقت تراجع لوكاتش و النقد الذاتي الذي فرضه عليه النظام الستاليني و التي تميزت بكتبه الشهيرة الثلاثة: الروح والإشكال (1911)، نظرية الرواية(1920) والتاريخ والوعي الطبقي(1923)، أما المرحلة الثانية الستالينية، وما بعدها فلم يعلق عليها غولدمان أهمية كبيرة. (2)

ومن المفاهيم التي استمدها غولدمان من لوكاتش " الكلية، الشمولية (totalité) ورؤية العالم(world vies) والشكل(forme) والذات والموضوع والوعي القائم والوعي الممكن (possible cansciousness) ومفهوم البنية الدالة (signifiant structure)، والدلالة(الوظيفة) (function) وإبستيمولوجيا الذات والموضوع والتوازن

(1) ينظر: آلان سوينغوود واغلند سونولت: نظرية الأدب لدى جورج لوكاش، ترجمة: إبراهيم العريس، الفكر العربي (نظرية الأدب و النقد الأدبي)، مجلة الإنماء العربي للعلوم الإنسانية، عن الهيئة القومية للبحث العلمي بيروت، لبنان، العدد 25 السنة الرابعة، فبراير 1982، ص67.
(2) ينظر: جمال شحيد: المرجع السابق، ص19.

(equilibrim) وغيرها من المفاهيم" [1] . وسنحاول إعطاء نظرة عامة حول بعض المفاهيم في هذا الجزء ونتناول المقولات الأخرى بالتفصيل عند غولدمان فيما بعد.

لم يستخدم **لوكاتش** مصطلح البنية الدالة (la structure significative) بالذات ولكنه عبر عن مفهومه ومعناه في حديثه حول الروح و الأشكال(the soul and the forms) كما تطرق بإيجاز إلى مفهوم العكسية و الشمولية في كتابه التاريخ و الوعي الطبقي (History and class consciousness) و النموذج المثالي (Ideal type) في كتابه نظرية الرواية (the theory)[2]

" و تقوم البنية الدالة على الارتباط بين البنية الاجتماعية للنص متمثلة من خلال قيمه الثقافية و الفلسفية وبين الطبقة الاجتماعية التي تماثلها في الواقع و هذه الصيرورة تقوم في أساسها على ثنائية تناظرية تعود في الأساس إلى نشأة الشكل الروائي بحد ذاته." [3]

فالبنية الدالة تنطلق من التصور الجمعي و الشمولي لرؤيا المبدع ويتضافر الفرد مع المجموعة و الجماعة مع المجتمع، غير أن العملية الأدبية لا يمكن تصورها بهذه السطحية كوثيقة تاريخية أساسية، بل هي أعقد من ذلك بكثير إنها تحمل رؤية العالم.

ف**لوكاتش** لا يريد من الروائي أن يكتب بطريقة الواقعيين الكبار أمثال بلزاك و تولتستوي و إنما يريد من الكاتب أن يعبر عن مشكلاته الخاصة بأسلوبه الخاص في محاولة لبلوغ العمق أو الشمول و بهذا يكون الكاتب واقعيا.

فالسمات الواقعية الجمالية عند لوكاتش تتمثل في تصوير العوامل الأساسية للصيرورات الاجتماعية التي تتم بشكل جدلي وتعكس حبكة الرواية الواقعية بشكل شاعري، فالكتابة عنده لابد وأن تتضمن جزءا من الواقعية فهي أساس الأدب.[4]

---

(1) جون هال و آخرون: مقالات ضد البنيوية، ترجمة: إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1986، ص22 .
(2) عن: المرجع نفسه، ص23.
(3) عمرو عيلان: النقد الجديد و النص الروائي العربي، ص210.
(4) ينظر: مويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، د ط، د ت، ص30.

يبدو أن لوكاتش أحدث نقطة التقاء بين البنيوية والفكر الماركسي عندما جعل مفهوم الشمولية كمفهوم رمزي لها حيث " عمد إلى ربط ماركس بهيجل بشكل حاسم فاصلا إياه عن المنظرين الوضعيين و الميكانيكيين الذين كانوا يهيمنون على النظرة الاجتماعية للأممية الثانية: كاوتسكي و برنشتاين و وبليخانوف."(1)

" لقد ركز لوكاتش على هذه المقولة في كتابه(**التاريخ و الوعي الطبقي**) و أخذها عنه غولدمان، ذلك أن الوعي الطبقي يبلور مصالح البشر بشكل عام، أي أنه الفاعل الكلي كما ـ يقول لوكاتش ـ الذي يتيح للمفكر أن يستوعب شمولية العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، كما أنه يترك مجالا لتطهير الواقع الإنساني وجعل الفاعل الكلي يتلاءم معه."(2)

لقد استخدم غولدمان كلمة الشمولية استخداما منهجيا و بعيدا عن المثالية يتحدث عن التطابق الجزئي بين الذات و الموضوع و عن الحاجة إلى وجود وسيط بين هذين الأمرين فالشمولية ليست فكرة جامدة ولا فكرة وضعية مجردة و إنما هي فكرة تخضع لسلسلة من العمليات التي تؤدي إلى قيام بنى جديدة أو انهيار بنى بائدة. (3)

ولن تتحقق هذه الشمولية بين هذه العناصر أو الأجزاء إلا إذا وجد عنصر رابط بينها يجعل منها وحدة كلية تتعلق بمدى اشتمال النص على بنية دالة متماسكة، فالتماسك مقولة ضرورية لمقاربة النصوص الأدبية.

"إن لوكاتش يوضح في كتابه الروح والأشكال أن هناك أشكالا عديدة تعبر عن القيم الروحية و الأدبية و الفلسفية و تستهدف الحقيقة، ويكون التماسك حاجة ملحة لدى الإنسان تدعوه إلى أن يحدد مكانه في العالم المحيط به كي يعطي معنى لحياته." (4)

و **غولدمان** سار على خطى **لوكاتش** في اهتماماته بهذا المفهوم من الناحية الجمالية، حيث يكون المعنى متماسكا عندما يتطابق فيه الفردي و الجماعي، يقول لوكاتش: "إن

(1) آلان سوينغوود واغلند سونولت، المرجع السابق، ص57.
(2) جمال شحيد: مرجع سابق، ص43.
(3) ينظر: جون هال وآخرون: المرجع السابق، ص27.
(4) عن: جمال شحيد: المرجع السابق، ص42.

الكاتب يتتبع الخيط الذي يقوده إلـى المنـابع، وهذه المنـابع تتمثـل فـي أن جل المفـاهيم العقليـة وبنى الأفراد يمكن أن يكون مصدرها سلسلة من العمليـات الاجتماعيـة المتواليـة، وفـي أثنـاء ذلك يكتشف الكاتب تلك العناصر و المقولات الخفيـة التـي تنـتظم بشكل دينـاميكي عددا من الأفراد الذين يسهمون في تكوين المجتمع أو الفئة."(1)

ومهمة الناقد في هذا السياق هو البحث عن مدى اشتمال النص على بنية دالة متماسكة و هل كل العناصر و مكونات العمل الأدبي تنتظم بنياتها لتعطـي دلالـة شـاملة، وبمـا أن مفهوم التماسك يدخل في صميم الذات الفردية فإن الدراسة تتجاوزه إلى دراسـة المجموعـة البشـرية التي تحاول أن تكون لها رؤية متماسكة ومترابطة ومنطقية للعالم المحيط.

فعلاقة العمل الأدبـي بالفئـة الاجتماعيـة علاقـة وثيقـة، حيـث يسـتجمع الكاتـب فـي أفكـاره الجماعة ومشاعرها و عاداتها و تقاليدها لينسجها في كل منتظم يتفق مـع البنيـة الشـاملة التـي تنطوي على عدة علاقات: الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالطبيعة، علاقة كل هذا بـالعمل الأدبـي، و هنـا تكمـن قـدرة المؤلـف فـي صـياغة هـذا العمـل فـي ضـوء مواهبـه و مرجعياته و علاقته بالآخر و المجتمع.(2)

فالعمل الأدبي لا يجب أن يكون آلية انعكاسية للمجتمع ووعي الجماعة وبالتالي يفقد الكاتب هنا الروح الإبداعية و الموهبة الفذة ويتحول النص كمرآة عاكسة لا أكثر ولا أقل، هذا ما تحدثت عنه نظرية سوسيولوجية المضامين حول النص الأدبـي ممـا يقودنـا إلـى مفهوم جديد وهو التماثل(**Homology**) أو التناظر بهذا المصطلح.

استكمل غولدمان نموذجه النظري حيث جعل من المجتمع الفني(The art society) مجتمعا تنتظمه علاقة تجانس، وقد طور هذا المفهوم في كتابه(من أجل سوسيولوجية روائية)، الذي أوضح فيه موجة الرواية الجديدة التي ظهرت في فرنسا فكانت تجسيدا لأزمة

(1) جون هال وآخرون: المرجع السابق، ص46.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص42.

المجتمع الرأسمالي المعاصر، حيث أكد على العلاقة بين المبدع و عمله بأنها علاقة تلاعب ومراودة.(1)

سبق وأن تحدث كل من **لوكاتش** و **جان بياجيه** عن مفهوم التناظر حيث توسع الأول في شرح الجانب الفلسفي له، في حين تناول الآخر الجانب الانتربولوجي للمصطلح، فالتناظر إذن هو: سؤال عن العلاقة بين البنية و الوظيفة ويمكن القول أن مفهوم التناظر من المفاهيم اللغوية التي جاءت بها البنيوية التكوينية من أجل إلقاء الضوء على الصلة الحتمية بين العمل الأدبي و البنية الدالة الكبرى. (2)

إذن هناك تناظر دائم في كل عمل إبداعي بين البنية الجمالية والاجتماعية، بين بنية شكلية ظاهرة وبنية موضوعية عميقة، بين سياقية الجدل الروائي وسياقية الجدل الاجتماعي وأي قول بالانعكاس يجعل الأدب محاكاة وتصويرا ويعدمه من روح الإبداع والتخييل.

"ولقد أوضح غولدمان في كتابه(البنى الذهنية و الإبداع الثقافي) أن التناظر لا ينطبق فقط على الوعي الإيديولوجي للجماعة و إنما ينسحب أيضا على ما يسمى باللاوعي الذي يتجلى في العناصر المتخيلة في النص الأدبي" (3)، فلا يمكن للوعي الجماعي أن يتجسد خارج الوعي الكامل للأفراد، فكل مجموعة تعد وعيها و بناها الذهنية باتصال وثيق بممارستها الاقتصادية و الاجتماعية و السياسية داخل المجتمع ككل.

وبذلك يمثل الكاتب وعيا جمعيا أي وعي الطبقة والفئة التي تمارس تأثيرها الايدولوجي عليه، وفي الأغلب يعبر عن رؤيا خاصة للعالم تتبناها طبقته. (4)

فالتماسك إذن أصبح حاجة ملحة لدى الإنسان، فيه يحدد الفرد نظرته الشمولية لهذا العالم و بالتالي تحقيق ذاته و كيانه، ولا وجود لهذه النظرة إلا إذا كان كل شيء متواجد ضمن إطار متناسق ومنظم ألا وهو الشكل، ليصبح في هذه الحالة وسيلة لتجاوز الفوضى و العشوائية التي يشعر بها الفرد في هذا العالم.

(1) عن: جون هال وآخرون: المرجع السابق، ص48.
(2) عن: المرجع نفسه، ص52.
(3) نفسه، ص53.
(4) Lucien Goldmann: le dieu caché, ed, Gallimard, Paris, 1959, p 26.

يقول لوكاتش: " لا وجود لهذه النظرة إلى الوجود إلا إذا كان كل شيء متناسقا قبل إقبال الأشكال على استثماره، بحيث لا تكون المجموعة قسرية وإنما مجرد وعي أو ولادة كل ما كان كافيا في تطلعه الغامض داخل كل ما يجب أن يتخذ شكلا، وعندئذ تكون المعرفة فضيلة و الفضيلة سعادة وعندئذ يبرز الجمال معنى العالم."(1)

واستنادا لدراسات **هيجل** حول جماليات الرواية يذهب جورج لوكاتش إلى القول بأن: "الرواية هي الشكل الأدبي الذي يعبر عن المجتمع البرجوازي و تقف بذلك في شكل ملحمة نثرية كبيرة تواجه عصر الشعر الذي يمثل المرحلة البدائية للتطور الإنساني." (2)

والفرق بين مقولتي الشكل و النظرة الشمولية أن الأولى تحاول أن تبرز سياق النص الشامل انطلاقا من الفرع و الجزء، أما المقولة الثانية تسعى إلى ربط الجزء بالكل، ولقد فهم غولدمان العلاقة بين المقولتين من منظور هيجل و ماركس، فلا تغدو النظرة الشمولية هدفا رومانسيا أسمى اغتاله العالم البرجوازي و إنما تجربة اجتماعية و تاريخية. كما اعتمد غولدمان أيضا في توضيح بنيويته التكوينية على علم الجمال الهيجلي و على نظريته في سوسيولوجية الأدب.**(3)**

يقول غولدمان: " إن علم الجمال عند لوكاتش كان بنيويا و لكني وضحت هذه العبارة بأن شرحت أنه تقدم في تطوره وعلى نحو مطرد من البنيوية السكونية (الستاتيكية) و البنيوية الجمالية في(الروح و الأشكال) و(نظرية الرواية) إلى البنيوية التكوينية و المعممة في كتابه(التاريخ و الوعي الطبقي)."(4)

---

(1) عن: جمال شحيد: المرجع السابق، ص20.

(2) عن: عمرو غيلان: الايدولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ص43.
(3) ينظر: جمال شحيد: المرجع نفسه، ص20، ص21.

(4) لوسيان غولدمان: علم الجمال عند لوكاتش، ترجمة: توفيق الأسدي، المعرفة، مجلة ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، العدد201، السنة17، نوفمبر1978، ص181، (نشرت هذه المقالة في المجلة الفصلية الهنغارية الصادرة باللغة الإنجليزية في خريف 1972 وهو عدد خاص عن جورج لوكاتش).

وبهذا الصدد يعلق **غيوركي ماركون** بقوله:" أن غولدمان عثر على ما كان يفتقده لوكاتش من أجل أن يقيم التوازن بين المستويين الميتافيزيقي و التاريخي في عملية تخلق الأشكال، لكن استنتاجات غولدمان حول البنى تفوق بشكل واضح استدلالات لوكاتش التي عبر عنها بمصطلح(الشكل)، و لدى غولدمان يخلو تخلق البنى من أي عنصر مثالي فهي نتاج شريحة اجتماعية ولهذا يصعب على المرء أن يحلل هذه البنى بالاعتماد على البعد الميتافيزيقي وحده، ولكي تفهم يجب البحث عن نشأتها وأصلها الثنائي و تكوينها التاريخي و الدلالي." (1)

لقد تجاوز لوكاتش الجماليات الكلاسيكية الماركسية في رؤيتها للإبداع على أنه مرآة للحياة الاجتماعية المباشرة عندما ربط مفهوم الشكل بمجمل الحركات و الأنساق التنظيمية الاجتماعية.

فالعمل الأدبي الواقعي عند **جورج لوكاتش** هو: "ذلك العمل الثري الذي ينطوي عليه تركيب شامل للعلاقة بين الإنسان والطبيعة والتاريخ، حيث تتشكل هذه العلاقة في صورة أنماط (Types) تعبر عن مراحل التاريخ وتكشف عنها ويبقى النمط هو القوى الكامنة في أي مجتمع، فالسمات الأساسية للواقعية و التي يجب أن تتوفر في الأدب هي الوحدة الكلية للعالم الذي يعرضه لنا المبدع البعد التاريخي و النمطية."(2) هذا الأخير الذي يطلق عليه **لوكاتش** اسم: " المعيار الحقيقي للكمال الأدبي."(3)

وهذا يحيلنا إلى مفهوم جديد وهو" **رؤيا العالم** " والتي تعتبر مفتاحا أساسيا لفهم نظرية **غولدمان** الذي اقتبسها من **هيجل** و **ماركس** و **لوكاتش** و **كوفلر**، فرأى أنهم ربطوا بين الواقع المعيش(السياسي، الاقتصادي والاجتماعي ...) و فهمنا له، إذ بواسطة هذه القيم نستطيع إيجاد الدور الذي يلعبه كل تيار فني. (4)

فلقد تميز استعمال **لوكاتش** لهذا المصطلح بأنه تجريدي جدا و عقلي محض فمن المحتمل أن **لوكاتش** تأثر في وقت مبكر بفلسفة **ليبينتز**، فهو لم يسبغ المصطلح بطابع فلسفي أو مثالي، بل اعتبره نمط الحياة وما يحيط بها من قيم جمالية، فهو الأسلوب الذي

---

(1) جون هال و آخرون: مرجع سابق، ص24، ص25.
(2) عن: المويقن مصطفى: مرجع سابق، ص30.
(3) ألان سوينغوود، واغلند سونولت، مرجع سابق، ص 71 .
(4) ينظر: جمال شحيد: مرجع سابق، ص37.

يميز الأعمال الأدبية والأشكال الفـنية، مقررًا أن هذه النظرة إلى العالم تتصف بالشمولية.[1]

فالعملية الإبداعية تعتمد على المبدع و المتلقي اللذين تربط بينهما علاقة عضوية فمثلما لا يمكن الفصل بين الروح و الجسد فإنه لا يمكن الفصل بين البعد الجماعي والبعد الفردي داخل العمل الفني، كما يجب التركيز أيضا على الموضوع دون ربطه فقط بالمبدع مباشرة أو البنية الذهنية التي يمثلها، وهي كنتيجة تتفق بصفة عامة مع الروح الماركسية، فالنص يحيل إلى رؤيا العالم لولاها لظل غير مفهوم ثم إن لا أحد يستطيع أن يخلق لنفسه رؤية للعالم لأن هده الرؤية تتكون بالضرورة من طرف مجموعة اجتماعية قبل أن يتداولها الكاتب.

فالعمل الأدبي كما عبر عنه غولدمان: هو التعبير عن رؤية للعالم عن نمط من الرؤية والإحساس بعالم ملموس من الكائنات والأشياء[2]، لذلك يجب أن يكون التعامل بين الأفراد تعاملا إنسانيا تربطهم علاقات الحب والمودة والاحترام من أجل المحافظة على كرامة الأشخاص، لا أن تتحول العلاقة بينهم وفقا للطبقات أو كمية الإنتاج و تبادل السلع بين الافرد، لتدخل العلاقة الجوهرية القائمة بين الناس في علاقة متجمدة كمية بحتة بالأشياء، وهذا بالضرورة يحيل إلى ظهور مفهوم جديد هو مفهوم **التشيء**.

لقد ربط **"لوكاتش"** هذا المصطلح بالواقع الاقتصادي الرأسمالي دون النظر إليه من الناحية الفلسفية مرتكزا على مقولة**" تأليه السلعة"** الذي يرى: أن السلعة تخلق علاقة معينة بين المنتج والمستهلك، والحال أن المجتمع الرأسمالي أفرط في التركيز على قيمة التبادل مما أثر في العلاقات الاجتماعية بين الناس فتحولت إلى علاقات تشييئية، وفقا لهذا المنطق حلل**" لوكاتش"** نظرية التشيء وبين أن علاقة العمل القائمة بين الأفراد تتحول إلى علاقات كمية وفقا لكميات الإنتاج ونتيجة لذلك يزول الفرق بين الإنسان وعمله بل يختلط به ويذوب معه فيزول الفاعل ويبقى فعله.[3]

(1) عن: جون هال: المرجع السابق، ص28.
(2) لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، راجع الترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص49.
(3) عن: جمال شحيد: المرجع السابق، ص31، ص32.

إن مسألة التشيؤ كما يرى **لوكاتش"** قد بدأت بالظهور أيام اليونانيين القدامى لاسيما في أوج الحضارة اليونانية(ق5 ق م) حيث تم التركيز على تطور الإنتاج بهدف زيادة التبادل، ولكن اليونانيين كما يرى **"لوكاتش"** لم يذهبوا إلى تأليه السلعة وبالتالي إلى تحويل الإنسان من حر إلى كائن مستعبد لما ينتجه وتصنعه يداه." (1)

لقد عرف **"ماركس"** العمل بأنه الجوهر المؤكد لذات الإنسان، الذي حول النشاط الاقتصادي إلى موضوع أو شيء خارجي. لقد كان العمل في منظور الاقتصاد السياسي الكلاسيكي عبارة عن نشاط مجرد أو بالونه تتقلب وفقا لتقلب أسعار السوق واستخدام رأس المال وميول ونزوات الأثرياء، وهكذا عرف النشاط الإنساني في ضوء ما هو غير إنساني بالمرة(2).

نتيجة لذلك تغيرت العلاقات الإنسانية وانحصرت في الأشياء (السلع المنتجة) فغابت صورة الإنسان وصفاته لتحل محله علاقات اجتماعية للإنتاج، يسيطر فيها أرباب العمل على مجموع المنتجين وبسبب التركيز على السلعة تحولت القيم الإنسانية الصرفة إلى قيم سلعية تتحكم بشروط العمل أو تأليهها بمعزل عن صورة العامل كانسان وتحويله كأداة للإنتاج(3)، وهذا ما عبر عنه **"كارل ماركس"** في كتابه(الرأسمال)بـ **فيتشية السلعة.** (4)

لقد حاول **"لوكاتش"** في كتابه (التاريخ و الوعي الطبقي) أن يعطي مفهوما آخر لهذه المقولة مركزا على البعد الإنساني لظاهرة التشيء، بدراسة العلاقة القائمة بين التشيء والإنسان وربطهما بالدين و التاريخ و النشاط الثقافي.(5)

لقد اهتم**"غولدمان"** بهذا الموضوع في كتابه(أبحاث جدلية) فلقد تجاوز البعد الاقتصادي حول التشيء ليصل إلى الثقافة الداخلية، فيعود إلى مسألة (الكتلة التاريخية) ويفهمها بأنها تدل على الشمولية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية في المجتمع. (1)

---

(1) عن: المرجع نفسه، ص33 .

(2) عن: علي عبد الرزاق جلبي وآخرون: نظرية علم الاجتماع(الرواد)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 2002، ص276.

(3) ينظر: جمال شحيد: المرجع السابق، ص32.

(4) عن لوسيان غولدمان وآخرون: الرواية والواقع، ترجمة: رشيد بنحدو، دار قرطبة، عيون المقالات، البيضاء، ط1، 1988، ص42.

(5) عن: جمال شحيد: المرجع نفسه، ص34.

يبني **"غولدمان"** فرضيته النظرية فيقترب من القانون على أربع مقولات أساسية: هي (الإنسان الفرداني، مفهوم القيمة، التشيؤ وصنميه السلعة، دلالات الانتقال من الكيف إلى الكم)، فالإنسان الفرداني بالمجتمع الليبرالي يعتبر طورا من الأطوار الأولى للمجتمع الرأسمالي، والمقولة الثانية تتراءى فيها تعاليم **"ماركس"** حول السلعة كقيمة استعماليه تبادلية، أما المقولة الثالثة درسها **"لوكاتش"** حيث تعالج الوعي الزائف المرتبط بتحولات السلعة، و المقولة الأخيرة هي ذات أصل هيجلي وتعالج معنى الانزياح من الكيف إلى الكم الذي يترجم أحوال وعي لا يعرف الارتقاء أو يعرفه و يجهله.(2)

فـ**"غولدمان"** يتطلع إلى الثورة و التغيير وذلك من خلال دفع الأفراد إلى التعبير عن رفضهم لهذا الواقع المتأزم، هؤلاء الأفراد الذين يعانون الآلام و الأحزان وفي وسط عالم يحسون أنه غريب عنهم، إن هذه الفكرة استمدها **"غولدمان"** من أستاذه **"لوكاتش"** باعتماده على مفهوم **"البطل الإشكالـي"**.

فالبطل الإشكالي إذن هو بطل متردد بين عالمي الذات و الواقع يعيش تمزقا في واقعه لا يتماثل ولا ينصهر مع عالمه، يعاني الوحدة و الاغتراب هذا المفهوم الذي اشتقه "ماركس" من فلسفة هيجل الجدلية حيث ماثل هذا الأخير الثقافة البشرية بمفهوم الروح المطلقة و التي تنتشر على نحو تقدمي خلال التاريخ في مجموعات من التناقضات الجدلية لتنتهي إلى توسيع وامتداد معرفة الوعي الإنساني، فالمرحلة الأخيرة تمثل الروح في عالم أخلاقي لذلك عرف التاريخ كما لو كان يحتوي على معنى وحدانية الكون.(3)

ولقد اقتبس **"غولدمان"** كثيرا من أفكار **"لوكاتش"** حول موضوع الرواية ولاسيما علاقة البطل بالعالم و التشديد على البطل الإشكالي، حيث يرى **"غولدمان"** أنه يحاول أن يقيم توازنا بين المجتمع المحيط و القيم الإنسانية ولكن دون جدوى فهو لن يفلح في ذلك بسبب تشيء المجتمع للأفراد. (4)

---

(1) عن: المرجع نفسه، ص34.
(2) عن: فيصل دراج: نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص43.
(3) عن: علي عبد الرزاق جلبي وآخرون: مرجع سابق، ص276.
(4) ينظر: جمال شحيد: المرجع السابق، ص56 .

فالناقد في هذه الحالة مطالب بالكشف عن البنية الدالة للنص الروائي وذلك بإقامة الترابط بين رؤية العالم التي يعبر عنها النص في الواقع و عناصره الداخلية شكلية أو فكرية، وفي هذه الحالة تتطلب معرفة معمقة للقيم الفكرية المنبثقة عنها ضمن محاور ثلاثة في النص: الحياة الفكرية، النفسية والعاطفية، الحياة الاقتصادية و الاجتماعية التي تعيشها المجموعة والتي عبر عنها النص من خلال هذه المعرفة.

و ينتج عن ذلك أشكال الوعي لدى طبقة ما وهي عبارة عن رؤية العالم لديها، كل عمل أدبي يبلور ويجسد رؤية العالم لدى هذه الطبقة أو أخرى، فلا شك أن الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي تؤثر في الفرد و يعيدها بدوره إلى المجموعة،وهنا يجدر البحث عن العلاقة بين الأفراد و الجماعة و التنقل من الوعي الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن، وهذه مقولة أخرى مشتركة بين **"لوكاتش"** و **"غولدمان"**: الوعي القائم و الوعي الممكن.

إن مفهوم **"الوعي الجماعي"** هو مفهوم لوكاتشي في الأساس و لقد جاءت أبحاث **"غولدمان"** بعد ذلك لتبرز من جهة خاصة التناسق في بنية العمل الأدبي و عناصره و لتقيم من جهة ثانية علاقة التناظر بين بنية العمل الأدبي و البنية الذهنية للجماعة التي يعيد الأديب تركيبها في عمله.(1)

فالوعي الواقعي أو الفعلي (conscience reels): هو وعي بالحاضر مستند إلى الماضي في كل جوانبه الاقتصادية والفكرية و الدينية، فهو الوعي البسيط المتداول بين مجموع أفراد الطبقة الاجتماعية الذي يخلق التجانس بين أفراد المجموعة الاجتماعية و يؤكد إحساسها بأنها تكون وحدة متكاملة في جميع المستويات.(2)

" و الوعي الممكن (conscience Possible) يعني الحد الأقصى من التطابق مع الواقع يمكن أن ينجزه وعي جماعة ما، على شرط أن يكون ممكنا بالطبع و ألا ينجز أبدا دون أن

(1) ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، دراسة في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985، ص123.
(2) ينظر: عمرو عيلان: النقد الجديد و النص الروائي العربي، ص208.

يحث على هجر بنيته، وبالتالي هذا الوعي يكشف عنه في الواقع على أنه مماثل جدا للمفهوم الشكلي القديم عن الروح الفردية."(1)

لقد طور **"لوكاتش"** مقولة الوعي الممكن في كتابه التاريخ و الوعي الطبقي وفيه حاول أن يعيد تجديد بعض مفاهيم **"ماركس"** خصوصا في الفصول المخصصة للوعي الطبقي و الوعي البروليتاري و الفكر الجدلي(2) ، لكن **"غولدمان"** يرى أن مقولة الوعي الممكن تستدعي الوصول على بعض النتائج المتعلقة بعلم الجمال، ففي الوقت الذي كانت فيه كتابات **"لوكاتش"** تهتم بمقوله الشكل بدأ **"غولدمان"** بتوجهه الجديد الذي أطلق عليه **"البنيوية التكوينية"** سنة 1923 يتبنى مقولة الوعي الممكن.(3)

يشرح **"غولدمان"** أبعاد هذا الوعي عند **لوكاتش** فإذا به: " أقصى درجة من التماثل مع الواقع وعلمًا بأنه ربما لن يبلغ أبدًا هذا الواقع، يمكن أن يبلغه الوعي الجماعي دون أن تضطر الجماعة إلى التخلي عن بنيتها." (4)

فالعمل الفني عند **"لوكاتش"** لا يبلغ درجة التماسك إلا إذا اشتمل على المقومات الذهنية الجماعية التي تؤلف وعي المجموعة، فالعمل الإبداعي ليس العمل الذي يبلغ فقط أعلى درجة من الفردية والجماعية، وإنما الذي يكون أكثر فردية لأنه أكثر جماعية. (5)

ورغم أن **"غولدمان"** تأثر كثيرا بأستاذه **"لوكاتش"** وأبدى إعجابه الكبير به في عدة مواضع، لكنه لم يتخلى عن روحه النقدية اتجاهه، حيث شرع في البحث عن استنتاجات ودلالات موضوعية تمكنه من إعادة النظر في مفاهيم **"لوكاتش"** و تنقيتها من خصائص (المثالية) أو(الكانطية الحديثة) ومن هذه المفاهيم: **الشمولية** و **رؤية العالم** و **الوعي القائم** و **الوعي الممكن،** حيث وصف **"غولدمان"** حديث **"لوكاتش"** عن الشمولية في كتابه (التاريخ و الوعي الطبقي) بأنه حديث قطعي، فالشمولية هي نتيجة من نتائج التعاقب

(1) لوسيان غولدمان: علم الجمال عند لوكاتش، ص187.
(2) عن: جمال شحيد: المرجع السابق، ص21.
(3) عن: المرجع نفسه، ص 22.
(4) عن: جمال شحيد: المرجع السابق، ص22.
(5) عن: المرجع نفسه، ص22 .

التـاريخي. ولقد استخدم **"غولـدمان"** هذه المقولـة استخداما منهجيا بعيدا عن القاعدة التـي تقرر بأن الشمولية هي دائما بنيوية ذات علاقة بالصراع و التماثل الذي يميز الوعي الممكن لمجتمع أو طبقة اجتماعية معينة، ولهذا فهي تبدو له ابعد ما تكون على النزعة المثالية. (1)

" وقد تميز استعمال **"لوكاتش"** لمصطلح رؤيا العالم بأنه تجريدي جدا وعقلـي محض، إذا قيس بمحاولات **"غولدمان"** لجعل هذا المصطلح يعبر تعبيرا دقيقا عن مفاهيم شرائح محددة من المجتمع و ذلك يربطه ربطا محكما بين بنـى الأعمال الأدبيـة و الفنيـة الاجتماعيـة التي ينضوي فيها الأديب."(2)

أما مقولة الوعي القائم والوعي الممكن هي من المصطلحات التـي وردت لـدى **"مـاكس ويبـر"** فـي حديثـه حـول سوسيولوجيا النمـاذج المثاليـة، و لقد أضـاف كـل مـن **"لوكـاتش"** و **"غولـدمان"** علـى هذا المفهوم مفهومـا آخر وهو "الـذات الجماعيـة" لفئـة أو جماعـة مـا، فاستخدام **"ماكس ويبر"** لهذا المفهوم ظل شكليا و تحليليـا فـي حين أن **"لوكـاتش"** أضـفى عليه طابعه الجدلي، فالوعي الممكن لأي جماعة لا يمكن أن يتحقق فـي أشكال و بنـى أدبيـة و ثقافيـة مـا لـم تسبقه ظهـور تلـك البنـى و الأشـكال فـي العلاقـات الماديـة لتلـك الجماعـة، و**"غولدمان"** يرى أن ظهور مثل هذه العلاقـات سواء أكانـت قديمـة أم حديثـة تجعل الفـرد ينظمها و يستوعبها دون أن ينفصل عن الجماعة التي هو منها.(3)

فـالفرق بـين **"غولـدمان"** و**" لوكـاتش"** فـي اسـتخدام هـذه المصـطلحات أن **"لوكـاتش"** أعطاها صبغة فلسفية أكثر، فـي حين أن **"غولـدمان"** كـان يحـاول أن يعطيهـا مـن الـدلالات التطبيقية ما يجعلها أساسا لمنهج رفيـع، لكن **"غولـدمان"** أبـدى بعض التحفظـات علـى عـدد من المقولات عند "لوكاتش" أهمها:

1- لم يعط "غولدمان" حجما كبير للواقعية الاشتراكية و الواقعية النقدية، كما اهتم بكتـاب لـم يهتم بهم "لوكاتش"كثيرا.

---

(1) عن: جون هال وآخرون: مرجع سابق، ص26، ص27.
(2) المرجع نفسه، ص27 .

(3) عن: جون هال وآخرون: المرجع السابق، ص28 .

2- لقد تجاوز تلك الثنائية التي تنظر إلى الأدب و الفن من منظور الواقعية أو المثالية واعتبرها قديمة لا يستند إليها الناقد المتفتح الذكي.

3- لم يفهم تطور الأدب والفن في العصر الحديث انطلاقا من النظرة الكلاسيكية لعلم الجمال.(1)

على الرغم من وجود نقاط اختلاف بين الأستاذ و تلميذه إلا أنه توجد نقاط التقاء كثيرة و مقولات اعتمد عليها **"غولدمان"** في تأسيس منهجه الجديد(**البنيوي التوليدي**)، وهو يقر بإعجابه الشديد بأستاذه وأفكاره التي كانت وميضا لولادة جديدة في مسيرة النقد الأدبي،

فأعمال **"لوكاتش"** تظل مدينة لذلك الربط الذي أقامته بين البنيوية التي انطلقت منها والفكر الماركسي، ويبقى **"غولدمان"** مدين هو الآخر لأفكار أستاذه التي من خلالها أرسى معالم ومبادئ منهجه البنيوي التكويني.

2- البنيوية التكوينية: المفاهيم و المبادئ

2-1- مفاهيم مصطلح البنيوية التكوينية:

"كلمة البنية استعملت لأول مرة في منتصف القرن السابع عشر ميلادي في المجال المعماري وفي القرن الثامن عشر في الفلسفة من قبل **"كانط"** (Kant) بمعنى بنية الفكر، فالبنية إذن حافظت على معناها الاشتقاقي حتى القرن السابع عشر و الثامن عشر، الذي يقصد منه الكيفية التي يقوم عليها بناء ما، والتعبير بدأ مع القرن التاسع عشر في إطار المحاولة التي قام بها **"سبنسر" Spencer** في علم الاجتماع معتمدا على نظرية التطور."(2)

أما **" دي سوسير"** لم يستعمل كلمة بنية بل استعمل نسق ولأول مرة جرى تثبيتها في أول مؤتمر للألسنيين بـ"لاهاي" سنة 1928، حيث استعملها **" تروبتسكوي"** ليعرف مجال الفونام، حيث أصبح مشروط استعمالها بكلمة مقابلة لها وهي التنظيم. و اللغة كما يرى **"هلمسلف"** تكون تنظيما تتحدد فيه أجزاءه بعلاقة تماسك، هذا التنظيم ينظم وحدات اللغة

---

(1) جمال شحيد: المرجع السابق، ص30 .

(2) الزاوي بغورة: المنهج البنيوي، بحث في الأصول و المبادئ و التطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001، ص97.

فشرط البنية هو أسبقية التنظيم الكلي على العناصر الجزئية وهذه البنية لا تظهر إلا من خلال تحليل العلاقات القائمة بين هذه العناصر و ذلك في إطار سياق معين.[1]

فالبنية تحمل في أصلها معنى المجموع أو الكل المؤلف من عناصر متماسكة، فهي نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدات المادية للشيء، فالبنية هي ليست صورة الشيء أو هيكله أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنما هو القانون الذي يفسر الشيء ومعقوليته فمفهوم البنية مرتبط بالبناء المنجز من ناحية و بهيئة بنائه وطريقته من ناحية أخرى و كينونة هذا البناء لا تنهض إلا بتحقيق الترابط و التكامل بين عناصره.

والبحث في البنية هو بحث في انتظام عناصرها انتظاما دقيقا تتآزر فيه تلك العناصر و تتكامل لتؤسس نظاما تتجانس مكوناته تجانسا تاما.[2]

والبنية كما يعرفها بعض الباحثين: " بأنها ترجمة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية، فكلما اجتمعت بعض العناصر في كل ما نجمت عنها أبنية يتسم تركيبها بالإطراء، هذا الكل هو ما يسمى بالنظام و ظاهرة تركيب النظام طبقا لنوع من الإطراء هي التنظيم وعندما يشمل هذا التنظيم العلاقات القائمة بين العناصر على مستوى البنية ينتج عنصرا جديدا هو الاتصال، فالبنية إذن تتميز بالعلاقات والتنظيم بالتواصل بين العناصر المختلفة، ومنه فالتحليل البنائي يبحث عن مجموعة العناصر و علاقاتها المتشابكة، أما التحليل الوظيفي فهو يهدف إلى اكتشاف عمليات التواصل داخل النظام نفسه.[3]

فقوانين البنية لا تجعل منها مجرد علاقات ناتجة عن تراكمات عرضية، بل هي أنسقة منتظمة لها قواعد معينة تحدد العلاقات بين الأجزاء و الكل لتحديد خصائصه المميزة و بالتالي الوصول على الآليات و القوانين التي تحكمت في صياغة هذا العمل الأدبي.

لا بد أن نشير أيضا إلى مصطلح **"التكوين" و"التوليد"** الذي لا يتضمن أي بعد زمني يعيد الشيء المدروس إلى تاريخ ولادته و نشأته، فالبعد الزمني في هذا الشأن ثانوي جدا و

(1) عن: المرجع نفسه، ص70.
(2) ينظر: مرشد احمد: البنية و الدلالة، في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005، ص19.
(3) ينظر: صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980، ص77، ص178.

لا يخفي **"غولدمان"** عدم ارتياحه لكلمة بنية لخشيته من الثبات و السكون اللذين يمكن إضفاؤهما عليهما فيقول في هذا الشأن: "تحمل كلمة بنية للأسف انطباعا بالسكون، ولهذا فهي غير صحيحة تمامًا و يجب ألا نتكلم عن البنى، لأنها لا توجد في الحياة الاجتماعية الواقعية إلا نادرا و لفترة وجيزة، و إنما نتكلم عن عمليات تشكيل البنى." (1)

ينطلق **"غولدمان"** من تصور **"بياجيه"** السابق الذي يرى أن البنية توجد عندما تتمثل في العناصر المجتمعة في كل شامل، لكنه يتعدى مفهوم البنية الذي طرحه أستاذه و تعتبر عمليات التوازن بدورها أبنية نشطة يجب على الباحث أن يحدد طبيعتها و يرصد حركتها فـ**"غولدمان"** من خلال دراسته لأعمال **"باسكال"** و **"راسين"** و **"ديكارت"** يعطي للبنية مدلولات متعددة طبقا للسياق الذي وردت فيه، فهي النظام أو الكل المنظم الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصره التي تتحدد وفقا لعلاقاتها داخل الكل الشامل، ولكنه يقرن البنية بمفهوم الشكل القصصي أحيانا و النظام الداخلي بقصة أحيانا أخرى ثم يقرن هذا المفهوم الأخير بالبنية الفكرية والاجتماعية للعصر. (2)

وعلى حد تعبير **جمال شحيد** في كتابه: (حول منهج لوسيان غولدمان)، نظرا لكثرة الغموض و اللبس الذي تميز به هذا المصطلح (البنية)، يستطيع التمييز بين مذهبين رئيسيين هما الشكلي و المذهب الإيديولوجي، حيث يركز الأول على البنية وهي ساكنة وغير متحركة في الزمان والمكان و كأنها معزولة عن السياق التاريخي و الاجتماعي الذي نشأت فيه، أما المذهب الإيديولوجي و المتمثل في البنيوية التكوينية فلا تفهم بحد ذاتها خارج حدود الزمان والمكان وإنما من خلال تطورها و تحركها و تفاعلها و تنافرها داخل وضع محدد زمنيا و مكانيًـا، ويرى **"غولدمان"** أن الحجر الذي فرضته البنيوية الشكلية على البنية يفقدها إمكانية تحليلها و فهمها بشكل عميق. (3)

فالبنيوية التكوينية تفهم النص كحدث اجتماعي بينما البنيوية الشكلية ترى أنه لا نستطيع أن نفهم النص دون الاعتماد على بناه اللغوي فقط، فمصطلح التوليدية أو التكوينية تعني

(1) عن:عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة و نماذج، دار أمية، تونس، ط1، 1991، ص207، ص208.
(2) عن : صلاح فضل: نظرية الرواية و الرواية العربية، ص192.
(3) عن: جمال شحيد: مرجع سابق، ص75، ص76.

الدلالية بعيدا عن النشأة و بداية التكوين، فـ**"غولدمان"** يقر في إحدى المناقشات: " بأن الدال و التكويني مترادفان و في الحقيقة يمكن أن تراعي ما إذا كانت البنية دالة أم لا دون أن تدرس تكوينها و نشوءها."(1)

ويهدف هذا المصطلح من منظور **غولدمان** إلى " إقامة توازن بين العالم الخارجي الذي يحيط بالإنسان و يرسل إليه الحروب و الفتوحات و النزوحات و الاحتلال مثلا،و العالم الذي ينبعث من الإنسان والمجموعة البشرية بغية التفاعل أو الرضوخ أو الرفض." (2)

فالبنيوية التكوينية فلسفة متكاملة ذات منظور نقدي يتجاوز سلبية النقد إلى استشراف إيجابيته تنسجها الجدلية القائمة بين الذات و الموضوع، تلك الجدلية الممثلة لجوهر كل علم تكويني، حيث اتخذ **"غولدمان** "النقد الأدبي مجالا أساسيا لبلورة منهجه منطلقا من العمل الأدبي ذاته ومستعملا منهجية سوسيولوجية وفلسفية لإضاءة البنيات الدالة وتحديد مستويات إنتاج المعنى عبر أنماط من الرؤية.

لقد اعتمد **"غولدمان"** على أبحاث **"بياجيه"** و جعل من مبادئه أرضية خصبة في تكوين منهجه الجديد حيث يقول:" نحن دائما نحدد ظاهرة العلوم الإنسانية الوضعية تحديدا دقيقا يفوق في دقته الماركسية عندما نستخدم مصطلحات أكثر مطابقة وتحديدا، نستمدها من أعمال **"جان بياجيه"** و من ذلك البنيوية التكوينية(genetic structuralisme)"**(3)**

لقد حاول **"غولدمان"** التوفيق بين عدة مناهج في قالب واحد، استمد غذاءه الروحي من فكر **"هيجل"** و**"ماركس"** و **"لوكاتش"** و **"غرامشي"** وطور مفاهيمهم بشكل يتوافق مع مستلزمات عصره، كما أنه ساهم في إخراج البنيويتين (الشكلية والبنيوية) من أزمتيهما عندما أضاف إليهما البعد الأيديولوجي.

فالنص " ليس داخلا معزولا عن خارجه هو مرجعه (الخارج) هو حضور النص ينهض به عالما مستقلا، عالما يساعد استقلاله على الإقناع به أدبيا متميزا ببنيته بما هو نسق، هذه البنية هيأتها و نظامها وعليه فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليس مرحلة أولى

(1) لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ص44.
(2) لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ص77 .
(2) عن: جون هال و آخرون: مرجع سابق، ص21.

تليها مرحلة ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها و بين ما اسمه (الخارج) في النص، بل إن النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضا و في الوقت نفسه النظر في حضور (الخارج) في هذه العلاقات في النص." (1)

إن تطور العلوم الإنسانية أفسح مجالا مهما لتطور البحث العلمي الذي موضوعه النص ومن حيث تخصص العلاقات فيه بهذه البنية ولكن يبقى أن نعرف هل يمكن أن تكون هناك علاقة بين الماركسية كبعد اجتماعي و البنيوية ؟ و إذا كانت موجودة على أي مدى استطاع النقاد مزج هذه المتناقضات في بوتقة واحدة.

ففي محاولة مبكرة نجد أن **"ليفي شتراوس"** هو أول من كيف لغويات **"دي سوسير"** ليطبقها في العلوم الاجتماعية حيث كتب هذا الأخير سيرة ذاتية انتروبولوجية بعنوان المدارات الحزينة (Tristes Tropiques)، الذي مهد به الطريق لكتابة الأنثروبولوجيا البنيوية سنة1958، كما مهد الطريق لتقبل البنيوية بوصفها محاولة ممنهجة للكشف عن الأبنية العقلية العكسية والعميقة، كما تتجلى في أنظمة القرابة و الأبنية الاجتماعية الأكبر، ناهيك عن الأدب و الفلسفة و الرياضيات و الأنماط النفسية اللاواعية التي تحرك السلوك الإنساني.(2)

فالدراسات الأدبية أكدت أن عملية إبداع النص الأدبي هي قواعد تتطابق مع القواعد المتحكمة في بناء الحياة الاجتماعية و التي بدورها تتحكم في عملية تحليل ونقد النص، حيث حاول بعض البنيويين و في مقدمتهم **"ألتوسير"** Altusser التوفيق بين نظرية **ماركس** في الأدب و البنيوية، وذلك في بحث له بعنوان: **رسالة الفن**، يقول :<< إن الفن و لا أقصد التطبيقي منه لا يقدم لنا المعرفة بالمعنى المباشر،ولا يدلنا أيضا على المصادر التي نستقي منها هذه المعرفة، و الشيء الذي يقدمه لنا هو التعلق بمستوى معرفي معين لا أكثر، فالفن يجعلنا نرى، ونحس و نتأمل أشياء ذات علاقة بالواقع، والمعرفة لا يمكن أن تنشأ إلا عن هذه الطريق.>> (3)

(1) يمنى العيد: مرجع سابق، ص12.
(2) ينظر: إديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد صباح، الكويت، ط1، 1993، ص17.
(3) عن: جون هال وآخرون: المرجع السابق، ص16، ص17.

يبدو أنه من الصعب المزج بين المدرستين البنيوية والماركسية، لكن هناك عدة محاولات أثبتت أنه يمكن إقامة جسر توفيقي بين علمنة البنيوية التي تمارسها ووظيفتها والالتزام بالمبادئ الماركسية، وهي بهذا تعني جسرا واحدا ألا وهو البنيوية التوليدية أو التكوينية.

"ففي مرحلة لاحقة طور **"لوسيان غولدمان"** العلاقة بين النسق الداخلي للنص و الأنساق الخارجية غير الأدبية، والتي تدخل في تشكيل الثقافة في ذلك السياق، حيث قدم **"غولدمان"** البنية النظيرة Homologue، الذي ينظر إلى بنية النص الأدبي باعتبارها مناظرة لبنية خارجية هي البنية الفكرية و الثقافية للشريحة الاجتماعية التي أفرزت العمل الأدبي.(1)

"إن البنيوية التكوينية لـ **"لوسيان غولدمان"** تتضمن بداهة إيديولوجيا تصورا للعالم هو بدون شك تصور المادية الجدلية والتاريخية، و لكنها قبل كل شيء دليل منهجي لمقاربة النتاج وإذا كنا لا نستنفذ النتاج عن طريق علم اجتماع الفن و البنيوية أو التحليل النفسي وإنما نكاد نقترب منه." (2)

فمهمة الناقد البنيوي التكويني هي أن يسلط أكبر قدر من الضوء على أكبر قدر من البنيات المتلاحمة في الإنتاج كله لتستقيم بين يديه تلك الوحدة المتجانسة التي تجد لها مرجعا في الواقع الحياتي، هو البنية التاريخية الدالة التي تجد مرتكزها في تصرفات أو ميولات الجماعة الاجتماعية.(3)

ومنه يمكن القول أن مفهوم البنيوية يتحدد في الاتجاه البنيوي التكويني في العناصر الآتـية:

"ـ تشترط البنية الكلية و التحول و التكوين.

---

(1) عن:عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998، ص208.
(2) لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص43 .
(3) محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق، ج3، مطبعة آنفو-برينت، فاس، ط1، 2001، ص28.

ــ لا يمكـن إدراك البنيـة إلا ضـمن تكونهـا و تطورهـا، معنـى هـذا أن البنيـة لا تتنـافى، والتعبير بعكس البنية في مفهوم **"ليفي شتراوس"** التي تفرض الثبات.

ـ تقـوم الـبنية في المفهـوم البنـيوي التكويني علـى جدليـة الفهـم و الشـرح والتزامـن و التعاقب." (1)

يـرى **"غولـدمان"** أن التطـابق الممكـن بـين الإمكانيـات الإنسـانية الفرديـة و بـين الوضـع التاريخي هو مـا نسميه (العبقريـة) و لقد حـاول**" غولـدمان"** أن يضـع علاقـة بـين مضـمون الوعي الجماعي للمجتمع و بين مضمون العمل الأدبي، و يمكـن أن نحـدد مـنهج **"غولـدمان"** في النقاط الآتية:

1- دراسة ما هو جوهري في النص عن طريق عزل بعض العناصر الجزئية من السياق و جعلها كليات مستقلة.

2ـــ إدخـال العناصـر الجزئيـة فـي الكـل، فجزيئـات العـالم مرتبطـة ببعضـها بعـض ومتداخلـة فيبدو من المستحيل معرفة الواحدة منها دون الأخرى.

3ـــ دمج العمل الأدبي في الحياة الشخصية لمبدعه.

4- إلقـاء الأضـواء علـى خلفيـة الـنص الاجتماعيـة و ذلـك مـن خـلال مفهـوم (العـالم) والتساؤل عن الأسباب الاجتماعية والفردية التـي أدت إلـى هذه الرؤيـة كظـاهرة فكريـة عبر عنها العمل الأدبي في زمان و مكان محددين.(2)

وهـي بهذا تسـعى إلـى تحقيـق وحـدة بـين الشـكل و المضـمون بـين حـكم القيمـة و حـكم الواقع بين الفهم والتفسير بين الغائية و الحتمية، إن كان بقي العديد من نواياها علـى مستوى الآمال، وهي كأي منهج يريد أن يتصدر المقام الأول في مملكة النقد الأدبي، وضعت لنفسـها أسس و مبـادئ منهجيـة لتصـبح أكثر مصـداقية علـى المستوى الإجرائـي وسنتناول هذه الأسس و المبادئ بالتفصيل في الجزء الآتي.

---

(1) الزاوي بغوره: مرجع سابق، ص98.
(2) عن: محمد عزام: فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996، ص47.

2-2- المبادئ الأساسية لمنهج البنيوية التكوينية:

يقوم هذا المنهج كغيره من المناهج الدراسية على مجموعة من المبادئ المنهجية صاغها **"غولدمان"** في شكل مقولات أساسية، ما هي في الحقيقة سوى امتدادا لمفاهيم لوكاتش و النقد الماركسي، ولكن **"غولدمان"** حاول ضبط مفاهيمه بدقة حيث تتناسب مع النقد البنيوي السوسيولوجي كنموذج متطور عن الفلسفة و الجدلية الماركسية.

لقد أقام **"غولدمان"** صرح البنيوية التكوينية على مفاهيم و قواعد أطلق عليها النموذج البنيوي التكويني، وهو أحدث ما أضافه إلى علم الاجتماع الأدبي كما حدد لكل مفهوم مجموعة من الخصائص اللازمة لتحقيقه، بحيث تتداخل هذه المفاهيم فيما بينها بشكل متنام نحو الوصول إلى اكتشاف البنية الدلالية للعمل الأدبي انطلاقا من داخل النص إلى خارجه فهما و تعبيرا من أجل اكتمال النموذج الرؤيوي للعالم.

2-2-1- رؤية العالم(la vision du monde):

تعتبر هذه المقولة من أهم المقولات في مذهب **"غولدمان"** ولقد اعتنى بها كثيرا على مستوى النظرية و التطبيق، فهي تعد المنطلق الأساس لكشف خصوصية عمله و الأسس الفلسفية التي بنى عليها منهجه النقدي، فمقولة رؤية العالم تشكل جوهر الظاهرة الاجتماعية لأنها تمثل شكلا من أشكال الوعي لدى طبقة معينة.

توصل **"غولدمان"** إلى ربط الوعي المأساوي بالوعي الجدلي و قد رأى في الجانسينيةّ* مرحلة انتقالية للوصول إلى الفكر الجدلي، فمن منظور البنيوية التكوينية يطرح قضية أساسية هي أن هناك تطابقا بين البنية الفنية والبنية الاجتماعية و لا يتجلى ذلك إلا من خلال رؤية معينة للعالم، وإذا بهذه الرؤية مأساوية.

—

*الجانسينية: مذهب ديني مسيحي يقوم على الفكر اللاهوتي الهولندي جانسينيوس الذي يسعى إلى إحياء مذهب القديس أوغسطيس حول العفو الإلهي والقدر.

رؤيا العالم مفهوم أساسي في البنيوية التكوينية إنه أوسع من رؤية الواقع فهو:"مجموع التطلعات والإحساسات والأفكار التي توجد بين أعضاء مجموعة اجتماعية ينتمون إلى طبقة واحدة وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى." (1)

لقد أشار **غولدمان** في مقدمة كتابه الإله الخفي إلى" أن الفكرة المحورية فيه هي أن الوقائع الإنسانية تشكل دائما بنيات دالة شاملة ذات طابع عملي ونظري وعاطفي في نفس الوقت، وأن هذه البنيات لا يمكن أن تدرس بطريقة بناءة وايجابية ولا يتم فهمها وتفسيرها إلا في منظور عملي يتأسس على قبول مجموعة من القيم ومن هذا المنطلق استطعنا أن نبين وجود مثل تلك البنية(الرؤية المأساوية) التي سمحت لنا بفهم حقيقة العديد من المظاهر الإنسانية: الايدولوجية واللاهوتية والفلسفية والأدبية، وبتوضيح العلاقات فيما بينها كم حاولنا أن نستخلص بالتدريج الملامح الرئيسية للرؤية المأساوية وأن نستغلها في دراسة أفكار **"باسكال"** ومسرح **"راسين"**.(2)

فالإنسان المأساوي يؤيد العالم أو يقاطعه تحت مراقبة إله حاضر وغائب في نفس الوقت، و الوعي المأساوي منظور إليه داخل هذه التعارضات التي لا تنتهي، هذه الرؤية محكومة بمنطق و فكر وروحانية الحركة(الجانسينية)، في حين أن فكر هذه الطبقة يتطابق بصفة إجمالية مع إيديولوجية نبالة الرداء.**(3)**

يتعاظم إحساس هذه الطبقة بالتهميش و المعاناة، لأنها أصبحت مرذولة و لا دور لها في الحياة، تكره النظام الملكي و تثور ضده، فهذه الطبقة تشكل الفاعل الجماعي الذي فقد فرديته و كيانه، ولا بد أن **"غولدمان"** لاحظ أن أعمال **"باسكال"** و**"راسين"** تحتوي على هذه الرؤية التشاؤمية المأساوية التي تمثل الحد الأقصى من الوعي الممكن، في حين أن هذه

---

1) (1) Lucien Goldmann: le dieu caché, p26

(2) Ibid،p07 .

(3) ينظر :لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص76 .

الجماعة تبدأ في البحث عن القيم الأصلية التي تراجعت في المجتمع، ولكن بحثها هذا يؤول إلى الفشل و التراجع، وهذا ما أدى إلى الانفصال بين قيم الأفراد وواقعهم المعيش،

فتولد عن ذلك ظهور(البطل الإشكالي) الذي يعيش في مجتمع غريب عن أفكاره و طموحه،(لقد شرحنا هذه المقولة في بداية البحث كمقولة أساسية اعتمدها جورج لوكاتش).

" فمصطلح رؤية العالم هو أعظم ما أضافه **غولدمان** برأي **جان دفينو**(jean duvignaud) يفسر الجانب الوثائقي من العمل الأدبي و يميز القيم الجمالية للنص عن طريق الاستنطاق السوسيولوجي." (1)

فالعملية الإبداعية الحاملة لرؤية العالم ليست بسيطة أو مجرد آلية انعكاسية بل هي أعمق بكثير، نظراً للظروف الجمالية التي تتحكم في الصياغة الفنية للأعمال الأدبية عموما، و البنيوية التكوينية ترتكز على الطابع الاجتماعي للإبداع الذي يتضمن بنية ذهنية لإحدى التصورات الموجودة في الواقع، وتبقى حرية الكاتب كتشكيل جمالي في العملية.

فالناقد البنيوي التكويني يجد رؤية العالم " بوصفها تكوينا معرفيا قد تجاوز ذلك الإبداع، فكلما ازدادت قدرات المبدع ازداد اقترابه من تلك الرؤية وصدق تمثيله لها، حتى وإن لم يع ذلك، فثمة حتمية ماركسية في تلك العلاقة التعبيرية تأخذ شكل البنية أو العلاقات الدينامية بين عناصر العمل الأدبي التي يمكن القول أنها تسكن لاوعي الكاتب، هذه البنية بتعبير آخر هي رؤية العالم و قد تماثلت في العمل الأدبي، أي تحولت إلى نسق من الرؤى والأفكار المترابطة." (2)

إنه لا يمكن لنا أن نفهم أي عمل أدبي فردي إلا من خلال الإطار الذي كتب فيه، فالمبدع لا يكتب لنفسه بل يعبر عن عالمه المحيط بأفكاره الخاصة و التي تتناسب مع الواقع المعيش، بحيث لا تتناقض مع إيديولوجية الجماعة التي ستستقبل هذا العمل، ذلك أنه مهما أغرق في الفردية يتوجه إلى الخارج.

---

(1) جون هال و آخرون: مرجع سابق، ص41.

(2) ميجان الرويلي و سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط 3، 2002، ص78.

فهناك بعدان في كل عمل فني: بعد اجتماعي منطلق من الواقع المعيش و بعد فردي منطلق من خيال الفنان، كما يفترض وجود أطراف أخرى تسمع و تقرأ و تجسد الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة تؤثر في الفرد و يعيدها بدوره إلى المجموعة.(1)

وبهذا التصور تصبح رؤية العالم جماعية تتجاوز الرؤية الفردية، فلكل طبقة رؤية خاصة بها تميزها عن الطبقات الأخرى تتحكم فيها ظروف مختلفة(اقتصادية، اجتماعية وسياسية...) وإن هذه الرؤية على علاقة وثيقة بموضع صاحب النص أو فكره الاجتماعي أو الثقافي.

و**"غولدمان"** لا يختلف عن البنيويين في اهتمامه باللغة حيث يرى أن" الرؤية للعالم هي رؤية ماثلة في النص كلغة، إنها النواة فيه تتجلى في ما يحكم بنيته من قوانين و تبرز منطقيا تتبين به عناصر النص."(2)

فاللغة تعتبر كيان معبر عن الواقع الاجتماعي لطبقات مختلفة في صراعاتها و سلمها في قمة تطوره و تدنيها، و للوصول إلى لب هذه الرؤية يجب تحليل لغة النصوص بهدف الكشف عن هيكلة النص الذي يحمل رؤية ماضيه و حاضره و مستقبله، وما يهمنا في هذه الحالة هو ما يعكسه النص من خلال تفسير تلك الرؤية وكشف العلاقات في تحولها و تطورها.

فرؤية العالم عند **"غولدمان"** تفوق مفاهيم الماركسيين و السيميولوجيين المعاصرين الذين يرون أن هذا المصطلح هو نظير المقولة (الإيديولوجية) أو(الوعي الشكلي) لدى فئة اجتماعية معينة، فهو يرى أنها ليست مظهرا لأي مستوى بنيوي آخر وهي ليست مجرد انعكاس لتلك البنى، وإنما لها جانبها الدلالي العملي الذي يتمثل في قدرة هذه الرؤية على احتواء الوعي الطبقي في مستوياته: العقلي و النقدي والسياقي والتكاملي، وبهذا يسعى **"غولدمان"** من أجل إعطاء مفهوم للبناء الفوقي وأهميته و طابعه الحقيقي.(3)

---

(1) ينظر: جمال شحيد: مرجع سابق، ص 38.
(2) عن: يمنى العيد: مرجع سابق، ص124 .
(3) عن: جون هال و آخرون: المرجع السابق، ص41، ص42 .

لذلك اتسمت مقولة رؤية العالم بخاصية الشمولية لكون هذه الأخيرة تمثل العنصر المشترك الذي ينظم مصالح الناس، فهو الفاعل الضمني الذي يتيح للمفكر استيعاب شمولية العلاقات الإنسانية في شتى مظاهرها ومجالاتها.

فـ **"غولدمان"** يؤكد على مبدأين - كما يقول **"بنيس"-**: يبين نوعية العلاقة الموجودة بين الفكر و الواقع و بالتالي يرى أن للفكر موقعه الطبقي في المجتمع، وهذا ما يجعل النص يحمل رؤية للعالم، و مهمة الناقد هنا البحث عن هذه العلاقة بين النص والواقع الاجتماعي، ثم تحديد الموقع الفكري الذي تنهض منه هذه العلاقة.[1]

2-2-2- البنية الدالة(la structure significative):

وهي أشمل خطوات المنهج البنيوي التكويني و المقولة الأساسية التي يفتتح بها دراسته نحو تحقيق رؤية العالم التي يعبر عنها النص و الواقع و علاقتها بالعناصر الداخلية شكلية كانت أو فكرية، و هذا ما ميز منهج **غولدمان** عن المناهج التقليدية السوسيولوجية في دراسة الأدب عندما ركز على العلاقة القائمة بين مضمون العمل الأدبي و مضمون الوعي الجماعي دون الاهتمام بشكله أو بناءه، في حين أنه تحدث عن الوظائف التي تؤديها هذه البنية في العمل الإبداعي.

فمفهوم البنية الدالة لا يبحث في العلاقة بين وحدة الأجزاء ضمن الكل أو العلاقة الداخلية بين عناصر النص بل يفترض في الوقت نفسه الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية ديناميكية، فهذا المفهوم يشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية و الحاضرة، و يشير **"لوسيان غولدمان"** في تعلقه عن مفهوم البنية أنها ذات رنين سكوني مما يجعلها غير دقيقة دقة صارمة لأنه في الحياة الاجتماعية الواقعية تصادف عمليات مستمرة لتشكيل بنيات جديدة و هذا يتنافى مع وضعها الثابت.[2]

---

(1) عن: يمنى العيد:المرجع السابق، ص122 .
(2) ينظر: لوسيان غولدمان و آخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص46.

إن مصطلح البنية الدالة " استعاره **"غولدمان"** من **"جان بياجيه"** الذي استخدمه لأول مـــرة فـــي كتابـــه **دراســـة فـــي ابســـتيمولوجيا التطـــور** فـــي أثنـــاء حديثـــه عـــن المنطـــق والتوازي."(1)

و يؤكد **"غولدمان"** على أن هذا المفهوم مهم جدا في فهم العلوم الإنسانية التي تقوم أساسا على التحليل الدقيق لأنشطة الإنسان في المستويين البناء الفوقي و التحتي، ومن الجهة النقدية يتضح أن البنيتين ترتبطان بعلاقة جدلية و كذلك فإن البنية الدالة للعمل الأدبي تمثل الوعي الجمعي للذات غير فردية في علاقتها الحميمية بتلك البني. (2)

فالوصـــول إلـــى البنيـــة الدالـــة يتطلـــب بحثـــا جـــديا " فـــان مشـــروع البحـــث عـــن التصـــور والمخطط الأساسي للبنية الدالة يتطلب سيرا جديا وكاملا ومفصلا للأفعال والوقائع الفردية التي تتم بعدها صياغتها كقيم مجردة مطلقة مفهوميا ونظريا.(3)

فالبنيـة الدالـة هـي المعنـى الـداخلي لهـذه البنيـة الـذي تـتم عن وعـي جمـاعي معين، يـرى **"غولدمان"** أن التطابق الممكن بين الإمكانيات الإنسانية الفردية و بين الوضع التاريخي هو ما نسميه بالعبقرية، التي لا تتحقق إلا بشكل استثنائي عن طريق الفكر العلمي أو الفلسفي أو الفنـي الـذي يقـوم بـه أفـراد متميـزون، فالبنيـة هـي الفاعـل و المفعـول فـي آن وهـي الواقـع المدروس و الفاعل الدارس لها.(4)

تهـدف البنيـة الدلاليـة إلـى اكتشـاف العلاقـة بـين الشـكل و المضـمون، أي بـين الوحـدة الداخلية للنص و مجمل العلاقات الأساسية داخله، كما يستحيل فهمه إلا إذا ربط بالظروف الاجتماعية و التاريخية التي ولد فيها و التي تشكل رؤية معينة للعالم تبرز في تضاعيف النص، لذلك يشترط قبل التحليل استخراج موضوع الدراسة و بنية دالة معينة يكون لها امتدادا في كامل النص، تنطوي على صيرورة البناء و التفكك و التحليل و هذه الصيرورة تشكل جوهر الحياة الاجتماعية.

---

(1) جون هال و آخرون: مرجع سابق، ص23 .
(2) نفسه، ص30 .
(3) Lucien Goldmann: le dieu caché, p111
(4) ينظر: جمال شحيد: مرجع سابق، ص80، ص81 .

و لقد " دعا **غولدمان** في كتابه**(الإله الخفي)** أكثر أعماله أهمية على الإطلاق إلى تطوير هذا المنهج الدلالي و استخدمه في دراسة الأعمال الأدبية والفلسفية، فهو يقول:" أن الفكرة المحورية لهذا الكتاب تقوم على أن الحقائق و منها الإنسان تسعى إلى التشكيل من تلقاء نفسها على الدوام في بنية شاملة و دالة، وهذه البنية تكون في المكان و الزمان المعينين بنية واحدة على الصعيد النظري و التطبيقي و الانفعالي، و البنى المتعددة لعصور مختلفة و أماكن متباعدة يمكن دراستها بطريقة دالة أيضا، بمعنى أننا نستطيع فهم تلك البنى و شرحها متدرجة في سلم القيم الضرورية و المقبولة في الإطار الزماني والمكاني للبحث. "[1]

نستخلص من هذا الكلام أن البنية الدالة تحمل خاصيتين رئيسيتين ضروريتين لتحقيقهما و هما: **الشمولية** و **التماسك** و لقد قمنا بشرحهما في الجزء السابق باعتبارهما أساس التفكير اللوكاتشي من قبل.

فالشمولية ليست عملية جاهزة وإنما هي سلسلة من العمليات البطيئة التي نتعرف عليها بالجزء، فدراسة الواقع من منظور هذه الرؤية الشمولية تشكل رؤية ناجحة ورفيعة للعالم، و بالتالي لا خطر عليها من الوقوع في المحدودية أو الجزئية، و هي في كل ذلك تساهم في بناء التاريخ و الحضارة الإنسانية.

لقد كانت أفكار **"بياجيه"** تمثل الأرضية الخصبة لأبحاث **غولدمان** ولاسيما تلك التي تتعلق بالعلوم الإنسانية من حيث هي دراسة للظواهر التي تنشأ عبر سلسلة من العمليات التي تشترك فيها الذات الجماعية خلال فترة طويلة من الزمن، فالظواهر الاجتماعية لا تنشأ بشكل فوري، لذلك فدراسة الظواهر تتطلب منا العودة إلى البنية الشمولية الدالة التي هي نشاط تلقائي يزاوله الفرد دون وعي أو بوعي.[2]

و بهذا تتضح فكرة **غولدمان** القائمة على أن العمل الأدبي هو التحام الذات بالموضوع والذات بالعالم الخارجي، والمبدع يعبر في خطابه الفني عن وعي الجماعة بلا وعيه الخاص.

(1) عن: جون هال وآخرون: المرجع السابق، ص23، ص24 .
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص24.

فالنزوع إلى التماسك يدخل في صميم الذات الفردية وعند تجاوزه إلى المجموعة نلاحظ أن كل مجموعة بشرية تحاول أن تكون لها رؤية متماسكة و مترابطة منطقيا.

إذا فـ"**الانسجام**" و "**التجانس** الذي تتميز به فكرة البنية الدالة لدى **"غولدمان"** جاءا من اعتماده على إدراك العلاقة المتشابكة بين أنواع مختلفة من البنى التكوينية لدى **"بياجيه"**، و المادية الجدلية لدى **"ماركس"**، من أجل أن يتوصل إلى فهم أعمق للحقائق السيكولوجية و الاجتماعية للسلوك الإنساني."(1)

تهدف دراسة البنية الدلالية المتماسكة إلى اكتشاف العلاقة القائمة بين الأشكال و المضامين باعتبارها صورة موازية لتشكيل العلاقات الإنسانية التي يعبر عنها النص.

فالشمولية والتماسك شرطان ضروريان لفهم دلالة الأعمال الأدبية، كما يعتبران معيارا أساسيا في النقد البنيوي التكويني، يبين مدى نجاعة تحليل النصوص الأدبية من حيث دلالتها الفلسفية و الإبداعية و الجمالية، ومدى أصالتها في التعبير عن رؤية العالم.

في الوقت الذي نحاول فيه تأمل النص داخليا ينبغي ملاحظة العناصر التكوينية التي تجعل هذا النص الأدبي ملتحما بغيره من نصوص لتشكل في مجموعها بنية كبرى، فالعمل الأدبي لم يأت من عدم و ليس مجرد نظام لغوي ذاتي، فهو بناء (ذا معنى)، بناء ديناميكي مفتوح وخصب وغني بالدلالات دون الانصراف عن السياق والإطار التاريخي الذي وجد فيه النص.

يحاول **"غولدمان"** أن يبتعد بمقولاته **رؤية العالم، البنية الدالة** من قالب النظرية ليعززها بخطوات إجرائية تطبيقية لتدعيم المعيار الفني والفكري للمنهج البنيوي التكويني وهما مقولتان متكاملتان و متلازمتان (الفهم و التفسير).

---

(1) جون هال وآخرون: المرجع السابق، ص30، ص31.

3-2-2- الفهم و التفسير(la compréhension et l'explication):

إذا كان **"غولدمان"** قد توصل إلى نتائج دون أن يوضح الخطوط العريضة التي اتبعها للكشف عن البنية الدالة، فإنه في نفس الوقت يقدم لنا مسارا منهجيا لتحليل النصوص الأدبية و الروائية ضمن منهجه البنيوي التكويني، ويقترح في هذا المسار مفهومين أساسيين على مستوى النقد الإجرائي ليواجه بهما اجتهادات بنيوية مختلفة: **"بنيوية رولان بارث"** و **"كلورد ليفي شتراوس"** و المفهومان هما: البنية و التكوين.

" لقد تعامل **بارث** مع النص كبنية مغلقة و مكتفية بذاتها، تستدعي تحليلا يكتفي بها أيضا يقبل بعنصر الفهم و يقصي مفهوم الشرح بعيدا و حتى حين حاول بارث أن يوسع حدود تحليله فإنه لم ينجز أكثر من تركيب يمزج بين بنيوية وصفية محضة و تصور ذري تفسيري اعتمادا على نموذج لغوي، يفترض وجود بنى كونية غير دالة وعلائق غير قابلة للتفسير بين بنى مختلفة تعود إلى عناصر مشتركة عامة تدعى باللغة البنيوية الوصفية: ذرات البنية" (1)، و يتحدد مفهوم البنية و التكوين إذا عبر مرحلتين و هما الفهم و التفسير.

أ- **الفهم:**

يركز هذا المفهوم على بنية النص الداخلية و مكوناتها الجمالية و الفكرية دون أي شيء سواه و هذا ما يؤكده **"غولدمان"** في العبارة الآتية:" ذلك التقييد الكامل بالنص دون الخروج عليه أو تجاوزه. "(2)

فمقولة الفهم تقتضي الأخذ بحرفية النص و مقاربته من الداخل بغية الكشف عن البنية الدالة و البحث في العلاقات التي تساهم في تكوين بنيته الداخلية: لغوية، أسلوبية، نحوية. الفهم يعني<< وصف العلاقات المكونة الأساسية لبنية دلالية >>(3)، ثم ربط هذا النص بالأفكار التي يحملها الكاتب وعلاقته بمضمون النص لتبيين الأبعاد النفسية والذهنية الماثلة في النص باعتبار النص يحمل رؤية شمولية.

---

(1) فيصل دراج: مرجع سابق، ص53.
(2) جمال شحيد: مرجع سابق، ص 84، ص85 .
(3) نفسه، ص84.

فمقولة الفهم تتعلق بالتماسك النصي الداخلي بالدرجة الأولى، حيث يحدد **"غولدمان"** لهذا المصطلح إطارا داخليا كحيز ينشط فيه ولا يتجاوزه فيقول: << إن الفهم قضية تتعلق بالانسجام الداخلي للنص وهو ما يفترض أن نتعامل مع النص كل النص و البحث داخل النص عن البنية الدلالية الشاملة .>> [1]

فاكتشاف الدلالة يقوم على تفكيك النص إلى أجزاء بحيث يستحيل أن نفهم زاوية من زواياه دون إحالتها إلى مجموع العلاقات التي تتحكم فيه، فالجزء مرتبط بالكل والكل مرتبط بالوعي الجماعي، يقول **"غولدمان"** :" كيف نستطيع فهم نص أو مقطع ؟ بدمجهما في مجمل العمل المتماسك (...) أن معنى الجزء منوط بالمجمل للعمل كله." [2]

فالفهم عملية فكرية دقيقة ترتكز على البناء الدلالي للنص الأدبي المدروس فقط ثم تدخل عناصر أخرى، دون إضافة أو إقصاء لأي عنصر، وهنا يجب التأكيد على ثلاثة عناصر أساسية:

1- لا يحق للباحث إطلاقا أن يجري تمييزا لبعض العناصر، ذلك أن كل نمط متبنى يؤدي بالضرورة إلى تحبيذ بعض عناصر النص بالنسبة للعناصر الأخرى التي تبدو ثانوية، بل عليه أن يعالجها إجمالا.

2- تجنب إلغاء جزء من النص أو ضم عناصر أجنبية إليه.

3- من الصعب أن يحدد للعمل عددا من الأنماط المعبرة تقدم عرضا عنه بدرجة مرتفعة نوعا ما، وكل نمط يسقط جزءا مختلفا من النص و هذا يعني أن البحث لا يصبح في الواقع فعالا إلا إذا حددت العلاقة بين النمط و النص تستطيع أن تشتمل مجمل النص. [3]

ب- التفسير:

---

(1) عن: بحري لمين: رؤيا العالم في ثلاثية أحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2004، ص52.

(2) عن: جمال شحيد: المرجع السابق، ص81،

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص116.

يعتبر التفسير خطوة ثانية مكملة لعملية الفهم الأولى، فهما يمثلان مقولة واحدة و إن كانتا مختلفتين وظيفيا في تحليل النص ضمن المنهج البنيوي التكويني، فالتفسير مرتبط ارتباطا وثيقا بنتائج و معطيات الخطوة الأولى(الفهم).

فإذا كانت خطوة الفهم تتحدد في الإطار الداخلي للنص دون أن تتجاوزه، فإن التفسير يتجه إلى الخارج كخطوة مكملة للعملية الداخلية الأولى." فإذا كان التأويل (الفهم) متأصلا في النص بصراحة فإن التفسير يقوم على ربط النص بواقع خارجي عنه."(1)

" فهدف التفسير هو السعي لإدماج البنية الدلالية للنص باعتبارها عنصرا تكوينيا ووظيفيا، ضمن بنية أشمل و أوسع هي البنية المجتمعية أو الطبقية و لا يمكننا البدء في تفسير البنية الدالة للنص إلا بعد استخراج مجموع الأنساق التي يبنى وفقها النص المدروس." (2)

فالتفسير يقوم على "إدخال بنية دلالية في بنية أخرى أوسع منها تكون فيها الأولى جزءا من مقوماتها"(3)، فهو يقتضي إذن إثارة النص لعناصر خارجية، نمط فكري خاص ببيئته اجتماعية معينة و من هنا تصبح المقولة تتميز بالتفاعل والتماثل مع البنى الخارجية للتعبير عن الأفكار و الإيديولوجيات في الواقع الاجتماعي.

وحول هذه النقطة بالذات فإن الأطروحة الرئيسية لسوسيوجية الآداب الجدلية هي أن الصلة لا تتوقف عند فرد واحد بل تتجاوزه إلى مجموعة اجتماعية.

الفهم والتفسير إذن مقولتان متلازمتان بيد أنهما يحملان معان مختلفة إلا أن الواحدة تكمل الأخرى بالرغم من أن التفسير بطابعه الشمولي أوسع من الفهم بل إنه يحتويه أو يتجاوزه.

ويعزز **"غولدمان"** هذا الارتباط الوثيق بين الفهم والتفسير كارتباط التفاحة بالشجرة " فلا يمكن أن ندرس التفاحة مثلا دون أن نأخذ بعين الاعتبار الشجرة التي كونتها و

---

(1) جمال شحيد: المرجع السابق، ص117.
(2) عمرو عيلان: النقد الجديد و النص الروائي العربي، ص213 .
(3) جمال شحيد: المرجع نفسه، ص85 .

المحيط المناخي و الزراعي الذي عاشت فيه، فدراسة التفاحة بحد ذاتها مهمة ولكنها أهم و أشمل إن لم تفصل عن الشجرة و المحيط الذي عاشت فيه." (1)

و يمكن القول بشكل آخر: " يقوم الفهم من حيث هو تفسير محدود بإضاءة البنى الجزئية للعمل المدروس، بينما يعود التفسير الذي هو فهم من نوع خاص، بإضاءة البنى الكلية التي تندرج فيها البنى الجزئية." (2)

يعتقد **"غولدمان"** أنه يمكن تفسير نص ما بالاعتماد على البنية الدلالية و التي تتفاعل مع رؤية العالم لتشكل وحدة متكاملة، فالأولى تفسر النص بينما الثانية تفهمه و تدركه ضمن إطاره الاجتماعي الخاص، و لقد جسد **"غولدمان"** هذا التضافر بين الفهم و التفسير من خلال دراسته البنيوية التكويني.

فإنه إذا أرد أن يشرح خاطرة لـ**"باسكال"** توجب عليه الرجوع إلى جميع خواطره و فهمها، و عليه أن يعود إلى نشأتها و ظروف تكوينها فيضطر بكل تأكيد إلى الرجوع إلى الحركة الجانسينية و التي بدورها سيربطها بطبقة نبلاء الرداء و هكذا.(3)

و في الأخير يمكن القول بأن هدف **"غولدمان"** من وراء البنيوية التكوينية هو رصد رؤى العالم في الأعمال الأدبية عبر عملتي الفهم و التفسير بعد إضاءة بنى النص الدالة، ليصبح المبدع في هذه الحالة فاعلا جماعيا يعبر عن الواقع المعيش ووعي الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فيعبر عن أحزانها و مشاكلها كما يعبر أيضا عن آمالها و طموحاتها المستقبلية في صياغة فنية جمالية تتناظر مع معادلها الموضوعي(الواقع).

ولكي يكون للتحليل معنى رؤيويا متكاملا على الصعيدين الداخلي والخارجي يجب ربط النص بكل مستويات الوعي السائدة في الواقع الاجتماعي.

2-2-4- مستويات الوعي(types de conscience):

(1) جمال شحيد: المرجع السابق، ص76.
(2) فيصل دراج: نظرية الرواية و الرواية العربية، ص53.
(3) ينظر: جمال شحيد: المرجع نفسه، ص45.

رؤية العالم تختلف عن أشكال الوعي البسيطة لدى كل الطبقات في الواقع الاجتماعي، فهي درجة من الوعي تتصف بالعبقرية التي لا يمتلكها كل الناس، ولقد فصل **"غولدمان"** أصناف الوعي السائدة في المساحة الممتدة بين الواقع الاجتماعي و العمل الأدبي و هي الوعي الواقع، و الوعي الممكن باعتبارهما خطوة ضرورية يقوم عليها المنهج البنيوي التكويني، لذلك سنعرض أولا مفهوم الوعي الذي يعتبره **"غولدمان"** من بين المفردات الأساسية الصعبة التحديد، و الذي يعرفه على أنه" مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تفسير العمل."(1)

و ما جعل **"غولدمان"** يتناول هذا الموضوع بحرص شديد هو تلك المشكلة التي تعترض كل باحث في هذا المجال عندما يكتسب الوعي طابعا انعكاسيا.

فكلمتي (مظهر معين) يمكن تدقيقها بأن كلمة مظهر تستتبع دائما عنصرا معرفيا فيفترض بأن في كل واقعة وعي وجود ذات عارفة و موضوعا معرفيا، فعندما يكون موضوع المعرفة الفرد ذاته أو أية واقعة تاريخية أو اجتماعية، فإن الذات و الموضوع ينطبقان كليا أو جزئيا ليكتسب الوعي طابعا انعكاسيا تقريبيا، لكن لن يكون كذلك عندما يتصل موضوع المعرفة بمجال العلوم الفيزيقية.(2)

إنه لا وجود لعدة أشكال من الوعي تبعا لتنوع أفعال الأفراد بل هو سلسلة من العمليات التي تكشف عن اللاوعي الجماعي و المفاهيم العقلية التي تعتنقها جماعة من الناس، يتجاوز فيها كل شخص فرديته بحيث كل فرد في المجموعة يحاول أن ينظم علاقته بطبقته بشرط أن لا يخرج عن تلك المفاهيم و لا يشذ عنها في رؤيته للعالم.

والمبدع بدوره يحاول أن يكون ذات جماعية ووعيا أصيلا ورؤية مشتركة للعالم عندما يتوغل في أفكار و مشاعر الأفراد في حياتهم اليومية، و يمكن فهم هذا الوعي

انطلاقا من المكونات التأسيسية التي يلخصها غولدمان في النقاط الآتية:

---

(1) لوسيان غولدمان و آخرون: البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ص33 .

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص34 .

"1- إن عدد الأفراد الذين يشكلون فاعلا بتجاوز فرديتهم يمكن أن يتراوح بين شخصين اثنين وعدة ملايين

2- إن كل فرد ملزم بأعمال مختلفة عديدة، تشكل جزءا من العديد الأكبر من مختلف الأفراد الذين تجاوزوا فرديتهم.

3- من البديهي ألا يكون لوعي الفاعل المتجاوز فرديته وجود فعلي خاص إلا في مجمل الوعي الفردي الملتزم بمجموعة من العلاقات المنظمة." (1)

أ- الوعي القائم (la conscience réelle):

ويطلق عليه أيضا الوعي الواقع أو الوعي الفعلي الحقيقي، فهو وعي بالحاضر مستند إلى الماضي من كل جوانبه الاقتصادية و الفكرية و التربوية و الدينية، هو الوعي البسيط المتداول بين مجموع أفراد الطبقة الاجتماعية الذي يخلق التجانس بين أفراد المجموعة الاجتماعية و يؤكد إحساسها بأنها تكون وحدة متكاملة في مستويات وجودها المختلفة.(2)

فكل مجموعة اجتماعية تسعى على فهم الواقع المعيش انطلاقا من ظروفها المعيشة اليومية، فالوعي الفعلي يرتبط أساسا بالمشاكل التي تعاني منها الطبقة أو المجموعة الاجتماعية، و بالتالي يصبح هذا الوعي خاضعا للتحقيق في فترة زمنية معينة، و بكلمة أكثر تعبيرا رؤيا المبدع لا يمكن أن تتحقق بعيدا عن وعيه المتميز بالتطور الاجتماعي.

" فالعلاقة الأساسية القائمة بين الحياة الاجتماعية و الإبداع الأدبي لا ترتبط بمضمون هذين المجالين في الواقع الإنساني وإنما ترتبط فقط بالبنى الذهنية، أي ما يمكن تسميته بالمقولات التي تنظم الوعي التجريبي الذي تتمتع به فئة اجتماعية معينة و العالم الخيالي الذي يخلقه الكاتب."(3)

وما يمكن استخلاصه من هذا القول أنه لا يوجد وعي يستطيع أن يعبر عن نفسه دون أن يكون ملتحما على نحو ما بالوعي الشامل، فالفنان لا يستطيع أن يتخيل رؤية المجتمع للعالم إلا في إطار هذا الوعي الشمولي و مجمع العناصر البنيوية التي يستخدمها.

---

(1) عن: جمال شحيد: المرجع السابق، ص130.
(2) ينظر: عمرو عيلان: النقد الجديد و النص الروائي العربي، ص108.
(3) عن: جمال شحيد: المرجع نفسه، ص29.

فيجب عليه أن يمثل الوعي القائم عند معاصريه من الناس، يضاف إلى ذلك محاولة حرصه على تجاوز المستوى التقليدي للذات في الوعي القائم باستحضار النوازع الشمولية و البنيوية التي تميز الوعي لدى الطبقات الاجتماعية و هذا مفهوم **"غولدمان"** لما يسمى بالإنشائية أو الشعرية (poésies).(1)

و ما دام الفعل البشري مرتبطا ببعض أشكال الوعي دون تحديد له فالوعي بصفة عامة قدم صورة تقريبية و كلية عن الواقع الاجتماعي داخل بنية ديناميية شاملة، و لكي تكون كذلك يجب أن يتصل الوعي بمجموع الكون والتاريخ بل يجب تحديده بأكثر دقة و بالتالي يمكن القول:

" أ- كل واقعة اجتماعية هي من بعض جوانبها الأساسية واقعة وعي.

ب- كل وعي هو قبل كل شيء تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع على وجه التقريب." (2)

وهذا بالضرورة يقودنا إلى حقيقة مفادها أن ماهية الواقع الإنساني غير ثابت و غير نهائي، إنه واقع ديناميكي متغير عبر التاريخ، وهذا التغيير بنسب متفاوتة من صنع كل الناس بمن في ذلك المبدعين باعتبار مساهمتهم جزءا من هذا الواقع.

و على سبيل المثال يتناول "غولدمان" الوعي القائم(الواقعي) للفلاحين الفرنسيين فيما بين سنة(1848 - 1851)، ذلك الوعي الذي كان ذا أهمية في نجاح الانقلاب ضد الدولة، فهو حصيلة فعل تضافرت فيه عوامل كثيرة منها: التاريخية، السياسية، والهجرة القروية نحو المدينة... أدت إلى حدوث تغيرات بنيوية ليست فقط على الوعي الفلاحين القائم بل كذلك على وعيهم الممكن الذي هو أساس الوعي الأول.(3)

فإذا كان النص الأدبي أو الروائي بصفة خاصة واقعي لمجرد كونه يرى الحياة في سلبياتها فإنه لن يكون بالمعنى القديم إلا انعكاسا أو قالبا روائيا، لكنه في الواقع يسعى بدون شك إلى تصوير مختلف التجارب الإنسانية و ليس فقط تلك التي تتماشى ووجهة نظر أدبية خاصة، فواقعية النص الأدبي لا تكمن في نوع الحياة التي يصورها المبدع وإنما

(1) عن: جون هال: مرجع سابق، ص45، ص 46 .
(2) لوسيان غولدمان و آخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص35.
(3) ينظر: المرجع نفسه، ص37.

طريقة التعبير عنها، وهذا قريب جدا إلى موقف الواقعيين الفرنسيين الذين كانوا يؤكدون أنه إذا كانت أثارهم تسعى إلى التميز والتطور الشديد والتملق للنزعة الإنسانية المقدمة بواسطة العديد من الرموز المثبتة الأخلاقية الأدبية و الاجتماعية، فإن ذلك لم يكن سوى نتيجة اختبار دقيق نزيه و علمي للحياة، اختيار لم يكن قد وقع السعي إليه قبلا.[1] ليصبح الوعي في هذه الحالة عنصرا من الواقع الاجتماعي ووجوده يسهم في جعل مضمونه ملائما أو غير ملائم.

وبالتالي فالوعي القائم في قمة تكوينية ينتج مستوى آخر من الوعي أكثر عمقا و اتساعا بل أكثر التصاقا بالطبقات الاجتماعية و تصورها و هذا النوع يطلق عليه غولدمان بـ: الوعي الممكن

ب- الوعي الممكن(a conscience possible):

" يعترف **"غولدمان"** في كتابه (الإبداع الثقافي في المجتمع الحديث) أنه اقتبس مقولة الوعي الممكن من عبارة لـ**"ماركس"** ذكرها في كتابه(العائلة المقدسة)، يميز فيها بين الوعي الفردي لهذه المجموعة العمالية و بين الوعي الطبقي للبروليتاريا و في هذا الشأن يستعمل عبارة(zugerechte bewusstein)، التي ترجمها **"غولدمان"** بالوعي الممكن.[2]

فمستوى الوعي الممكن يتجاوز في تطلعه وتعبيره ذلك المستوى السكوني للوعي القائم الذي ساهم في ولادته فهو أكثر اتساعا وشمولا و تصويرا للتجربة الإنسانية، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فهو يعبر عن آمالها و طموحها المستقبلي إنه بمثابة شعاع الأمل الذي تتطلع من خلاله الجماعة إلى تغيير واقعها الأليم، فهو يمنح بعدا آخر لمعالجة الأزمة باعتباره "الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها."[3]

فالوعي الممكن هو ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية بعد أن تتعرض لمتغيرات و تناقضات مختلفة على مستوى الواقع، فهو إذا وعي إيديولوجي مستقبلي تجاوز جدل

---

(1) ينظر أيان وات: الواقعية و الشكل الروائي، ترجمة: مصطفى المداني، الحياة الثقافية، تصدر عن وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية، القصبة، تونس، عدد 37،36، 1985، ص205 .
(2) جمال شحيد: مرجع سابق، ص40 .
(3) لوسيان غولدمان و آخرون: في البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص37.

الوعي القائم المرفوض الذي أثار في أفراد المجتمع وعيا مضادا أدركته الجماعة، كما أدركت أيضا وجوب تغيير الوضع السائد ـ فيتطلع الأفراد إلى ما هو أفضل فيتصورون عالما يمكن الوصول إليه باستعمال القوى التي يمكن التحكم فيها مثل: القوانين الوضعية، القوانين العرفية، القوى العقلية، الجسدية.... لتأخذ هذه المساحة الشعورية النابضة شكلا تعبيريا يجسده ذلك البناء الفني الجمالي للإبداع.

فـ**"غولدمان"** يجعل من هذا المصطلح **(الوعي الممكن) "** ركيزة جوهرية في نظريته الجمالية، وهو لا يستخدم هذا المصطلح ليعمق قواعده في نقد الأدب أو ليوضح عمق الصلة بين الأدب و المجتمع، وإنما ليفسر ما في عملية الخلق الثقافي من عناصر الصراع و الطوباوية و الفانتازيا**"**.[1]

يبدو أن **"غولدمان"** أعطى أهمية كبيرة للوعي الممكن، فالعمل الأدبي ليس انعكاسا لوعي فعلي بل لوعي ممكن و بالتالي فإن هذا الأخير وعي شمولي يتضمن الوعي الفعلي يستند عليه و لكنه يتجاوزه، فهو بمثابة المحرك الأساسي للتاريخ الإنساني.

لقد استوعب **"غولدمان"** ما جاء في كتاب**" لوكاتش"** (التاريخ و الوعي الطبقي) لاسيما تأكيده على المقولات التي تؤمن بها الجماعة هي محصلة التطور السوسيوتاريخي و قد تحدث **"غولدمان"** عن هذا الوعي واصفا إياه بأنه الوعي الحقيقي الذي يميز علاقات الأفراد ويحاول أن يتوغل بعيدا في استيعاب الأفكار التي تكون الوعي الحقيقي القائم للأفراد، و يحاول أن يجعل من هذه الأشياء وحدة موضوعية تتجاوز ذوات الأفراد عن وعي أو غير وعي، وهو بذلك يرتقي بالقيم الضرورية للمجتمع إلى مرتبة سنية يمكن أن يسميها الوعي الممكن أو الوعي الأقصى و بهذا المعنى يعيد خلق هذه الأشياء بلغة الاستعارة و طبقا لقواعد السرد.[2]

بهذه الصورة يستوعب الوعي الممكن في تشكيله لرؤية العالم المعبرة عن طموح المجتمع الوعي القائم الذي انطلق منه ليتجاوز إلى عالم أشمل يحمل إجابات و تفسيرات عن مشاكل عصره التي لم يتم حلها على مستوى الوعي الواقع.

---

(1) عن: جون هال و آخرون: مرجع سابق، ص29.
(2) عن: المرجع نفسه، ص44.

وفي رأي **غولدمان** " أن الإنسان له وعي محدد و هذا الوعي المحدد يستوعب آلاف المواقف الحسية في نطاق عدد محدود من التصنيفات التي تتجمع في مسارات محددة من الوعي، أي أن العقل الإنساني بوعيه المحدود يكون مضطرا لأن يخلق أبنية بوصفها نماذج للسلوك يحتفظ بها لمدة طويلة لكي يحل بها مجموعة من المشكلات المتماثلة، ففي كل مرة يواجه الإنسان فيها موقفا من المواقف يسترجع هذه البنية لكي يصل عن طريقها إلى حل، و الحل الذي يصل إليه ليس هو الحل المثالي بل إن الإنسان يهرب من إمكانية الوصول إلى الحل المثالي."(1)

والبحث عن عالم مثالي ربما يكون أمرا مستحيلا و هذا يمثل نوعا آخرا من مستويات الوعي الذي يعتبر كنتيجة حتمية للوعيين(القائم/ الممكن) يدعى بالوعي الوهمي أو المستحيل (la conscience / impossible).

إنه لا وجود لمرحلة ثالثة تسمى بالوعي الزائف بشكل صريح، وما تمكن الإشارة إليه أن هذا النوع المتأخر من الوعي لم يختصه **"غولدمان"** بتعريف منفرد كما هو الحال مع العنصرين السابقين، فالوعي الزائف عبارة عن مساحة احتمالية يمكن العثور عليها في مؤلفات **"غولدمان"** و ذلك عندما نتحدث عن البطل المأزوم(2)، الذي يحاول أن يقيم توازنا بين القيم الإنسانية و المجتمع المحيط، هذا الإنسان الذي يحاول أن ينشر الأخلاق الرفيعة و الأفكار المثالية في مجتمع تحولت فيه كرامة الإنسان إلى سلعة أو شيء ضمن المقولة المعروفة التشيؤ – التي شرحناها بالتفصيل في الجزء السابق - فهذا البطل يتخيل عالما مناقضا تماما لواقعة الأليم و لكنه للأسف لم و لن يفلح في الوصول إليه.

و يربط "ماركس" مفهوم هذا الوعي بالنظام الرأسمالي حيث يقول الوعي الزائف هو: "الذي يقدمه صاحب رأس المال للعامل الذي يوهمه أنه فرد منهم داخل المؤسسة الرأسمالية، فكلما ازداد ناتج العامل زاد من قيمته داخل المؤسسة." (3)

---

(1) عن: نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق: سلسلة الدراسات النقدية1، دار قباء للطباعة، الفجالة، د ط، دت، ص23.
(2) ينظر: بحري لمين: مرجع سابق، ص63 .
(3) يحي العبد الله: الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص239.

وبالتالي فإن درجة النمو الفكري مرتبطة بكمية الإنتاج و بالتقسيم الطبقي والرواية كنموذج معاصر قد جسدت نهاية الفرد في هذا الواقع الغريب، وفي هذه الحالة فهي تعبر عن إيديولوجية طبقة اجتماعية معينة.

"ماركس" يعتبر الإيديولوجية كأحد عناصر نمط الإنتاج و كأنها عنصر يرتفع إلى ذات مستوى البنية الفوقية، فهي نوع من التقدم الوهمي عن الحقيقة، حيث اعتبرها وعيا زائفا، و أنها الصورة الزائفة التي تكونها الطبقة الاجتماعية عن وضعها الخاص وعن المجتمع بصفة ،وهذه الطبقة لا تستطيع أن ترى لعالم إلا من خلال موقفها الخاص.(1)

والرواية كأقرب جنس إلى الأفراد تعكس رؤية معينة للعالم، لكن بطلها فردي و بالتالي لا يمكن اعتباره ممثلا حقيقيا للمجموعة فهو يبحث عن قيم فردية غائبة، فهي تجاوزت الوعي الحقيقي و الممكن إلى نقدهما أو معارضتهما و النتيجة التي توصل إليها الفرد بسبب سوء فهمه للواقع و انحرافه في إدراكه بصورة صحيحة، ويستمر في مغالطة نفسه و العالم طلبا للمستحيل فيغرق نفسه في الأحلام الزائفة و الأوهام الكاذبة.

و**"غولدمان"** يصل أثناء تحليله لأعمال **"باسكال"** و**"راسين"** إلى مقولة مكونة من ثلاث عناصر:(الله ـ الإنسان ـ العالم) و مقولة أخرى أساسية: (الكل أو لا شيء) و انطلاقا، من هذه المقولات تتبلور رؤية يستطيع الإنسان بها أن يرفض جذريا هذا العالم الناقص الذي يتعاكس مع مستلزمات الألوهية التي لا يمكن تحقيقها، فلا يسعه القبول إلا بالقيم المطلقة، و يصل هنا إلى فكرة**(الإله المتفرج)** الذي يطالب الإنسان بالوصول إلى قيم لا يمكن تحقيقها.(2)

وكنتيجة لهذا الصراع بين رغبات النفس الداخلية و العالم المحيط يصاب الفرد بخيبة الأمل التي ربما تدفعه إلى الانحراف أو الجنون أو ربما يختار العيش على هامش هذا الواقع يرضى به و لكنه يختار لنفسه موقفا معينا فيصنع عالما خياليا متسعا لجموح أحلامه و

---

(1) ينظر: حسن ملحم: التحليل الاجتماعي للسلطة منشورات دحلب، الجزائر، د ط، د ت، ص104.

(2) ينظر: جمال شحيد: مرجع سابق، ص121.

فضاء يستوعب خرافاته و أحلامه الزائفة، يحقق فيه أفكاره التي بترت و همشت في الواقع الأليم.

فتاريخ نمو الوعي يكون موضوعه حقائق طبيعية خارج الإنسان و كي ينمو الوعي بطريقة طبيعية فلابد أن تختفي التناقضات الاجتماعية وكل النزاعات اللاعقلانية التي فرضت على كل إنسان عبر تاريخه الطويل وعيا زائفا(valse consciencieuses) فالوعي بالواقع الموجود باستمرارية تقدمه يساعد على تغيير الواقع. (1)

إذن فرؤية الفنان للعالم شيء لا يمكن أن يتحقق بعيدا عن وعيه المتميز بالتطور الاجتماعي في الوعي الموضوعي القائم، هذا الوعي الذي ينقله حسب مزاجه و شخصية و يمكن أن يكون الإحساس بحيثياته بطريقة مباشرة أو العكس، بطريقة ما عن نفسه دون أن يكون ملتحما على نحو ما بالوعي الشامل.

و كخلاصة يمكن القول بأن البنيوية التكوينية ككل منهج علمي ليست في تصور غولدمان مفتاحا لكل شيء بل منهجا علميا يتطلب أباحثا تجريبية طويلة، فدلالة العمل الأدبي في أطروحات **"غولدمان"** هي دلالة اجتماعية تنطلق من بنية النص في حين أن البنيات كي تكون دالة لابد أن تحمل مضمونا اجتماعيا تفضحه بنية النص الشكلية،هذه هي المقولات الأساسية التي نادت بها البنيوية التكوينية والتي يتألف منها نموذج **"غولدمان"** النظري و تعامله التطبيقي على هذه المفاهيم هو الذي أكسبها الوضوح و أكد وظائفها و دلالاتها التحليلية و إن بدت هذه المقولات منفصلة عن بعضها إلا أنها لا تخلو من تداخلات و تأثيرات فيما بينها و هذا التكامل جعل لها مغزى بل جعل لها سياقا نظريا مما تسبب في تزايد القراء و الدارسين المقبلين عليها.

فالبنية الدالة هي ذهنية و فلسفية تستخلص من كلية العمل الأدبي عبر توارد تيماته المتواترة، ويشكل كل هذا عملية الفهم، وعندما تتحدد البنية الدالة و رؤية العالم المنبثقة عن

(1) يحي العبد الله: المرجع السابق، ص239.

الوعي الممكن يمكن تفسير تلك الرؤية خارجيا و ذلك بتحديد العوامل المؤثرة في هذه البنية و كيف تشكلت من خلالها رؤية العالم.

3- نحو نقد سوسيوبنائـي للرواية:

في مجال النقد السوسيولوجي نجد تيارا لم ينفصل بشكل جذري عن الفلسفة المثالية المؤسسة على التصور الهيكلي للفن، فن يرتبط عضويا بالوسط الاجتماعي و يخضع في نفس الوقت لقواعد البنية، وهو الرواية و في هذا المجال سعى كل من **"لوكاتش"** و**"غولدمان"** إلى تأسيس جمالية روائية لا تكتف بدراسة المضامين، بل تحاول أن تعطي أهمية كبيرة للأشكال الأدبية.

يرى **"لوكاتش"** أن الرواية جزء لا يتجزأ من الملحمة، إذ تصور مصائر البشر وعالمهم الاجتماعي والطبيعي ولكن هناك بعض الفروق بينهما، فالرواية ترسم لنا عالما يتناسق فيه البطل والمجموعة البشرية والكائنات الحية الجامدة، ويتحول المصير أو المصائر إلى تدوين لسيرة البطل، بينما تصير المجموعة المتماسكة في الرواية مجرد خلفية لموضعة البطل الفرد داخل المجتمع البشري في الملحمة، فيرى **لوكاتش** أن عالم الرواية أضاع آلهته و أن البطل أصبح قوة خارجية على إرادتهم لأن نظام الكون كما تصوره الرواية قد اختل و فقد توازنه، فتعارض بذلك رؤية البطل الروائي مع رؤية الشخوص الآخرين المحيطين به لأنه يرفض القيم المصطنعة، فإذا به شخص شيطاني أو مأزوم إشكالي.(1)

ففي المجتمع البرجوازي زالت القيم الأخلاقية و حلت محلها القيم الكمية أو السلعية، فتولد صراع بين العالم الداخلي و العالم الخارجي أي بين البطل و العالم، و لا يمكن تحليل هذه الثنائية في رأي **"غولدمان"** إلا بالعودة إلى تحليل المتغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع الجديد.

و كما قلنا سابقا أن **"غولدمان"** اعتمد على الإرث النظري الذي تركه الأستاذ لوكاتش لكنه كان يفتقد إلى العنصر التنظيمي الإجرائي، فحمل **"غولدمان"** على عاتقه مهمة

(1) ينظر: جمال شحيد: المرجع السابق، ص98 .

تعويض هذا النقص، حيث صاغ مقولات أساسية لدراسة الأعمال الروائية قصد الوصول إلى الكشف عن التصورات الفكرية التي تتضمنها علاقة العمل الروائي ببيئته الخارجية التي ساهمت في تكوينه.

يحاول **"غولدمان"** أن يضع علاقة بين مضمون الوعي الجماعي للمجتمع ككل و بين مضمون العمل الأدبي و يمتد هذا الاتجاه منذ مدام **"دي ستايل"** إلى **"تين"** وعدد كبير من الدراسات الماركسية التقليدية، و**غولدمان** قد طور أبحاث أستاذه و شق طريقا جديدا في سوسيولوجيا الآداب حيث تطورت معه الدراسات الأدبية، فلم يعد العمل الأدبي مجرد انعكاس للوعي الجماعي وحده و إنما على مستوى التماثل البنائي، و بهذا أصبحت الأعمال الأدبية تطويرا لنزعات الممكنة للوعي. (1)

" لقد اقترح **"غولدمان"** في نحو علم الاجتماع للرواية الفرضية حول نمو نوع أدبي ذي أهمية خاصة و هو الرواية، و تقوم هذه الفرضية على الربط بين نمو الشكل الروائي و مراحل نمو الإيديولوجية البرجوازية و الرأسمالية، إن ما فهمه **"غولدمان"** من الشكل هنا هو بنية العلاقات بين شخصيات الرواية و بين الكون أو العالم أو الله أو أي مبدأ متعال مطلق." (2)

إن الأديب و الروائي نتاج لظروف تاريخية و سياسية، و الرواية كجنس أدبي من إبداع الروائي هي الأخرى تعتبر نتاج لظروف معينة، فهي تبدو و كأنها نقل للحياة اليومية، لذلك هناك علاقة وطيدة بين الشكل الأدبي للرواية و بين حياة البشر اليومية و على هذا الأساس قام كل من **"لوكاتش"** و**"غولدمان"** إلى تقسيم الرواية الأوروبية إلى ثلاث مراحل تتطابق مع مراحل تاريخية و اجتماعية و سياسية معينة من التطورات التي طرأت على الغرب منذ بداية حركة النهضة.

<u>المرحلة الأولى</u>: تميزت بنشأة الرأسمالية اللبرالية حيت أفرزت هذه المرحلة رواية الفرد المأزوم التي تبلورت عند **فلوبير** و **ستاندال و بالزاك**.

(1) ينظر: محمد عزام: مرجع سابق، ص48 .
(2) عن: لوسيان غولدمان و آخرون: في البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ص124.

<u>المرحلة الثانية</u>: و تميزت بانتصار الرأسمالية الاحتكارية و ظهور بما يسمى بالإمبريالية، أدت هذه المرحلة إلى تلاشي البطل المأزوم كما هو الحال في روايات **جويس** و **موزيل** و **كافكا** و **سارتر** و **مالروكامو**.

<u>المرحلة الثالثة</u>: تميزت بتدخل الدولة في الاقتصاد و بالتنظيم الذاتي داخل المؤسسات، مما ألغى كل مبادرة فردية أو جماعية، تميزت في مجال الرواية بزوال البطل كما هو الحال في الروايات الجديدة التي ناد بها **الآن روب غربيه**.(1)

فلقد فرق **"غولدمان"** منذ حقبة البطل الإشكالي إلى قطعتين كبيرتين فالمقطع الأول: يشاهد ظهور شكل روائي شكل المحتوى، حيث لا تترك مقولة السيرة الفردية المجال لإدخال الشخصية.

و يتدخل المقطع الثاني في وقت تتلاشى فيه هذه الدعائم الخارجية للبرجوازية الفردية، حيث يحتل مكانة خلال الخمسينات الجيل الرابع من الروايات التي يظهر فيها البطل كأثر من أثار البنية مختفيا باعتباره بطلا و هو ما عبر عنه **"بنهارت"** بواسطة مفهوم الانزياح عن المركز.(2)

يرى **"غولدمان"** أن هناك تطابقا بنيويا صارما بين الرواية كفن أدبي و بين الحياة اليومية في المجتمع البرجوازي، و لكن بعد بلوغها الأوج في شكليها الاحتكاري و الامبريالي قد اصطحب الرواية ظاهرة جديدة هي ظاهرة السيرة الذاتية، وانتشرت هذه الظاهرة في بداية القرن العشرين مما أدى إلى خلق أزمة في الرواية بالسنية للبطل المعنى أيضا، الذي بدا منقوصا يبعث إلى القلق و الحيرة و حب الاكتشاف في بادئ الأمر ثم أصبح فيما بعد غائبا و ثانويا.(3)

لقد استخدم **"غولدمان"** استخداما موفقا مفهوم التوسط بين الأدب والمجتمع بإعطاء الدور الرئيسي في هذا المجال إلى التيار الإيديولوجي، فهو يسعى على إقامة نقد سوسيولوجي جاء في مجال الرواية، حيث يأخذ مقولة الإيديولوجية بمعناها الواسع أي رؤية

---

(1) عن: جمال شحيد: مرجع سابق، ص101.
(2) عن: لوسيان غولدمان و آخرون: البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ص128.
(3) عن: جمال شحيد: المرجع السابق، ص103، ص104.

الروائـي للعـالم و قيمـه و ارتباطـه بهـا، و الحـال أن هذه الرؤيـة مهمـة، و لكنهـا لا تبـرز فـي النهاية علاقة الأدب بالواقع، يضاف على ذلك أن بنية المجتمع شـيء وأن بنيـة الإيديولوجيـة شيء آخر، و الحال أن الأدب هو تصور للواقع و ليست وصفا علميا له و هذا ما يسعى إليه **"غولدمان"** في محاولته السوسيولوجية لفهم الرواية، فعلاقة(النظريـة) فـي منهجـه بين البنى الأدبية والبنـى الاجتماعيـة كـان علـى حسـاب الواقعيـة الحياتيـة بين القـارئ و مضـمون العمل.[1]

و بالتـالي يمكـن اسـتخلاص الطريقـة التـي يـتم بواسـطتها إدراك و تشـخيص العـالم مـن طرف الراوي عن طريق وصفه للأشخاص و الطبيعـة و بعض الأحداث، فهو يعبـر بشكل واضح عن الخصائص الإيديولوجيـة لرؤيتـه، ووظيفـة الإيديولوجيـة هنـا لا تنحصـر فقط فـي الوصـف التسجيلي للعالم و إنمـا تعمـل علـى أن تصـوغ منـه صـورة كفيلـة بتهدئـة القلـق الـذي يتولد من وضعية الشخص الذي يحكي بسبب ضغط اختيار البناء الفنـي و اللغـوي، فهـو أمـام مولـود جديد يتطلـب آلام المخـاض لخروجـه و بسـبب الأوضـاع الاجتماعيـة والسياسـية و الثقافية الماثلة أمام هذا المبدع والتـي يصـرح ببعضـها والآخـر لا و أمـام ألـم المسكوت عنـه ينتج هذا النص الروائي المتوتر.

" فـالنص الروائـي مطالـب بإعطـاء مجـال للشخصـيات للبـروز بشـكل واضـح و تـام فـي عكسها لآرائها و أفكارها و نزعاتها الإيديولوجية، حتى لا يصبح منغلقـا علـى ذاتـه، متقوقعـا في اجترار مواقف سياسية طافيـة على سطحه، إن الإيديولوجيـة في الروايــة

لا يجـب أن تكـون موجهـة دون إقنـاع للملتقـي، فهـي نظـرة علـى العـالم تقابلهـا رؤى أخـرى منافسـة علـى الروايـة أن تكشـفها لأنهـا تشـكل صـورة واقعيـة موضـوعية للعصـر الـذي تمثله.[2]

البنيوية التكوينيـة كتحليل سوسيولوجي ترتكـز علـى الطـابع الاجتمـاعي للإبـداع، فـالنص يتضمن بنية ذهنية لإحدى التصورات الموجودة في الواقع لطبقـة معينـة مـن المجتمـع، و

(1) عن: المرجع نفسه، ص104.
(2) عمرو عيلان: الايدولوجيا و بنية الخطاب الروائي، ص55.

العمل الإبداعي يجسد رؤيا العالم لهذه الطبقة، والكاتب له الحرية في اختيار أي شكل فني جمالي يناسبه يقول **غولدمان:** " عالم أشياء مستقل له بنيته الخاصة و قوانينه الخاصة و الذي يتمكن الواقع الإنساني عبره فقط من التعبير عن نفسه" (1)، و بالتالي يتدخل في العمل الإبداعي بعدان: بعد ينطلق من الواقع الاجتماعي المعيش و بعد آخر ينبع من خيال الفنان الذي يعيده بدوره للمجموعة في صياغة فنية جمالية.

في هذه الحالة يجب استبعاد النوايا الواعية و إيديولوجية الفرد بشكل مبالغ، لأن هذا النزوع يفقد العمل الأدبي أهميته ويبعده عن الواقعية، و يشكل في هذه صورة تتميز برصد الوقائع الصرفية و تنميط الشخصيات الروائية، والتوجه المطلق للأحداث، و بالتالي يجب على الكاتب أن يجعل أفكاره تتحاور مع أشكال الوعي الأخرى بشكل طبيعي.(2) " فكلما كان مضمون الرواية يتصل بحلقات كبرى في التاريخ البشري فإن القيم الجمالية لا تخرج عن هذا المسار، فالروائي مطالب بالحرص على كشف أسس اجتماعية مع تركيزه على توظيف بلاغة موحية تنسجم مع بنية تفكيره." (3)

ضد كل سوسيولوجيا للأدب تجعل من الإبداع الأدبي انعكاسا لوعي جماعي تقوم السوسيولوجيا البنيوية التي أعطاها غولدمان صياغتها النظرية و تطبيقاتها العملية على مفاهيم أساسية تمر بخطوتين أساسيتين وهما :

<u>الخطوة الأولى</u>: البدء بالقراءة اللسانية للنص وذلك عن طريق تفكيك بنياته إلى وحداتها الصغرى الدالة، وذلك باكتشاف البنية السطحية له و بيان بنيات الزمان و المكان فيه، ثم تركيب هذه الأجزاء للخروج منها بتطور عن البنية العميقة للنص أو رؤية العالم كما تجسدت في الممارسة الألسنية للنص.

<u>الخطوة الثانية</u>: تقوم على إدماج هذه البنيات الجزئية للوحدات الدالة في بنية أكثر اتساعا وتفكيك هذه البنية الأشمل أيضا للعثور على دلالاتها الشاملة، و بهذا ننتقل من النص الماثل

---

(1) لوسيان غولدمان و آخرون: البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ص128.
(2) ينظر: عمرو عيلان: المرجع نفسه، ص59.
(3) نفسه، ص54.

إلى النص الغائب، ذلك أن النص الماثل ليس ذرة مغلقة على نفسها، بل هو نتاج اجتماعي تاريخي يعبر عن طموحات فئة اجتماعية وبذلك تصبح قراءة النص الأدبي كشفا لبنياته المتعددة، ثم إدماجها في البنية الاجتماعية لبيئة المبدع و عصره.[1]

وبهذا تشكل الرواية بنية متماسكة دالة، بمعنى أن كل العناصر الدلالة على مختلف الأصعدة تنتظم لإنتاج دلالة كلية تحتضنها و تجعلها مفهومة.

إن **"لوسيان غولدمان"** يدعو النقد السوسيولوجي إلى الاهتمام بما تفصح عنه جماعة اجتماعية محدودة، يقدم إلى هذا النقد منهجا خصبا و صارما و يمده أيضا بأدوات إجرائية بتحديده رؤيا العالم كأنموذج تفسيري صلب، و الناقد في هذه الحالة مطالب بالكشف عن البنية الدالة، أي التي تشكلت من الترابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبر عنها النص في الواقع و عناصره الداخلية.

إن دراسة **"غولدمان"** لراسين هي أفضل ما يوضح منهجه البنيوي التكويني حيث توصل من خلال بنية معينة إلى رؤيا خاصة للعالم هي الرؤية المأساوية لبشر ضائعين في عالم خال من القيم و المثل، حيث مثلت هذه الرؤيا الجماعية الجانستينية في فرنسا.

ففي سوسيولوجيا الرواية يتم وضع علاقة دالة بين الرواية كشكل فني والوسط الاجتماعي، والبنيوية التكوينية في هذه الحالة تبحث في أربع بنيات في: البنية الداخلية و البنية الإيديولوجية و البنية الاجتماعية ثم التاريخية تتكامل وتتفاعل فيما بينها، و التي دعمها غولدمان بمقولات أساسية وهي: **رؤية العالم، الفهم و التفسير، الوعي القائم و الممكن** و **البنية الدالة**، محاولا إدراك المجتمع في كليته رابطا إياه بكل المستويات على المستوى الداخلي و الخارجي للنص.

(1) ينظر: محمد عزام، مرجع سابق، ص42.

تلك هي المفاهيم الأساسية لسوسيولوجيا الآداب، حيث تعتبر تجربة **لوسيان غولدمان** من أضخم الأعمال التي لم يسبق أن ذهب أحد بعد في التأويل المتزامن لنشأة و بنية النصوص الأدبية ففي سوسيولوجيا الرواية يتم وضع علاقة دالة بين الرواية كشكل فني وبين الوسط الاجتماعي.

وإذا كنا في هذا الفصل قد تعرفنا على أهم المبادئ والأسس التي وضعها لوسيان غولدمان في تحليله للرواية تنظيرا و إجراء، فإننا سنحاول الاستفادة منها في المقاربة التطبيقية، وسنحاول إسقاط هذه المقولات على رواية عربية رواية: **"مقامات الذاكرة المنسية"** للكشف عن رؤيا العالم من خلال مستويات الوعي المختلفة بين الواقع والتخيل باعتبارها رواية مونولوجيه حوارية، سعيا للربط بين البني الداخلية للنص والبني الخارجية لها فهما وتفسيرا.

وفي هذا المستوى سنستجلي مكونان أساسيان للنص الروائي وعنصران بنائيان جوهريان و هما: الزمن والفضاء، و سنتتبع في ذلك منهجية استقصائية وتركيبية تمكننا من إدراك الأبعاد التأويلية و الدلالات التي يمنحانها من خلال تطور الأحداث، و التي تشمل التشكيل البنائي الجمالي للرواية.

الفصل الثاني: رؤيا العالم في مقامات الذاكرة المنسية

1 .الواقع والمتخيل في الرواية .
2 .الشخصيات ومستويات السرد .
  2 . 1 .حول مفهوم الشخصية .
  2 .2 .الشخصيات في الرواية.
  2 .3.المستويات السرديـــة
3. الفكرة بين الواقع والمتخيل .
4. الوعي الممكن والوعي الكائن في الرواية .
  4.1.الوعي الممكن بين الواقع والمتخيل.
  4.2 .الوعي الكائن (القائم) بين الواقع والمتخيل .

تعتبر مقولة رؤية العالم من أهم المقولات التي أعتني بها **"غولدمان"**، فهي تشكل جوهر الظاهرة الاجتماعية لأنها تمثل شكلاً من أشكال الوعي لدى طبقة معينة ومصطلح رؤية العالم (vision du monde)كما عرفه **"غولدمان"** هو :"مجموعة من التطلعات والأحاسيس والأفكار التي تؤلف بين أعضاء جماعة وفي اغلب الأحيان طبقة اجتماعية وتجعلهم في تعارض مع الفئات الأخرى. "(1)

(1) Lucien Goldmann: le dieu caché, p26.

إذ يمكن القول حول التحديد اللفظي لرؤية العالم بأنها تصور خاص بالفضاء الاجتماعي وعالم العلاقات السببية التي تنظم صيرورة الحياة بين الأفراد وتدفعهم إلى خلق كيانات متعاضدة بنيوياً في المجتمع وهي عملية تقوم بها الإيديولوجية. "(1)

فالعملية الإبداعية ليست انعكاسا وتصويرا للواقع بل هي أعمق من ذلك بكثير، والروائي في هذه الحالة مطالب بالابتعاد عن توظيف نواياه الواعية الإيديولوجية المباشرة ويجعل أفكاره الفلسفية والاجتماعية والسياسية تتحاور مع أشكال الوعي الأخرى بشكل طبيعي في عمله الإبداعي.

فالكاتب العبقري هو الذي يعتبر جميع مشاكل عصره الأساسية أشياء معروفة، بل يعتبرها حقائق تعبر عن نفسها بطريقة مباشرة وحية، داخل مشاعره ووجدانه وبالتالي تكون حساسيته الأكثر اتساعا والأكثر إنسانية لتشمل بذلك الإيديولوجية بنية الرواية التي تضم شكلها وبنيتها الذهنية والفكرية.

" واعتمادا على المنظور فان الناقد عند تصديه للنص الروائي مطالب بالكشف عن بنيته الدالة(structure significative)، والبنية المقصودة من **"غولدمان"** هي ذلك الترابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبر عنها النص في الواقع وعناصره الداخلية شكلية كانت أو فكرية والوصول إليها يتطلب بحثا جديا مفصلا ودقيقا للأحداث الواقعية ومعرفة معمقة للقيم الفكرية النفسية العاطفية والحياة الاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها المجموعة."(2)

ففي هذه المرحلة سنحاول تفكيك البنية الخطابية وسياقها ونكشف الدلالات التي تقدمها العناصر الزمنية والمكانية والأبعاد النفسية للشخصيات، أي البحث في بنية النص الداخلية ومكوناتها الجمالية والفكرية وهذا يتم عبر عملية **الفهم**، ثم يتوجب علينا المرور إلى المرحلة الثانية: **التفسير** والتي تقتضي ربط البنية النصية بنمط فكري معين لفئة اجتماعية أي بنية خارجية.

(1) عمرو عيلان: الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي، ص26.
(2) نفسه، ص59.

انه يمكن الوصول إلى تحديد العلاقة الدالة بين بنية النص وبنيته التكوينية من الزاوية المأساوية التي توصل إليها **"غولدمان"** في دراساته و سننطلق في بحثنا هذا من الرؤية المأساوية التي يحملها البطل الإشكالي أو المأزوم (البطل سليم) في الرواية.

إذا تتبعنا طريقة عرض الأفكار في الرواية نجدها تتم وفق مستويين أساسين، فالمستوى الأول ينتظم ضمن أحداث واقعية وتتم في حيز الحياة المباشر، أما المستوى الثاني يتضمن الأفعال الواقعة في حالة الحلم والتذكر أو الهذيان والتي تقع على مستوى ذهن البطل.

فطريقة عرض الرواية لا تخلو من دلالات فمن خلالها يمكن التعرف على المنهجية المتبعة لتقديم الفكرة في النص وبالتالي تتشكل الرؤية للعالم داخل الرواية كتعبير عن إشكالية والتي تعيق الأفراد عن الخروج من قوقعتهم الفكرية على مستوى الواقع، فتنتقل إلى مستوى آخر وهمي وهو المتخيل.

فالبطل إذن يتحرك في عالمين: عالم مرئي وعالم مخفي، فالعالم المرئي قائم على رصد المكان والشخصيات الواقعية، والعام المخفي مرتبط بالعوالم النفسية والداخلية التي تمر بمختلف التفاعلات وأنشطة التخيل التذكر لذلك عمدنا إلى تقسيم الرواية إلى مستويين: الواقع والمتخيل.

1- الواقع والمتخيل في الرواية:

الأحداث في الرواية انطلقت من فضاء واقعي وهو المستشفى، فهو فضاء دال حيث يؤطر كل حركة الرواية، من خلاله نتعرف على شخصيات عديدة نتعرف على واقعها المعيش وأفكارها بين الممكن والمحتمل، فهو مكان اجتماعي ولكنه في نفس الوقت يوحي بالضيق والعزلة.

يجد البطل نفسه في هذا المكان مسلوب الحرية مسلوب الإرادة، وهذا الضغط النفسي أثر عليه فبدأ يبحث عن عالم آخر ينتقل إليه بسهولة حيث الحرية والانطلاق، فكان يصاب بحالات من الهذيان أو أحلام اليقظة مرة بإرادته ومرة أخرى من غير إرادة، فهذا المتخيل

هو العام البديل عن علائق الكبت والحرمان في الواقع، فالمتخيل إذن هو:" بناء ذهني أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى أي ليس إنتاجا مادياً."(1)

فلقد قسم **شعيب حليفي** هذا النوع من الهذيان إلى نوعين:

- "هذيان لا إرادي: ويجئ نتيجة تناول كل ما يمكن أن يجعل الكائن في حالة غير طبيعية
- هذيان إرادي: يصبح هذا السلوك ضمن سلوكها اليومي وليس عارضا حين تصدر عنه أقوال وأفعال غريبة". (2)

البطل في الرواية يقوم باستحضار شخصيات أسطورية وتاريخية مختلفة فيختار زمان ومكان غير زمانه ومكانه الواقعي، فهذه الحالة التي يعشها تكون من صنعه وإرادته أحيانا يقول: "كيف تتكر عليا ألا يجالسني الجاحظ و أنا امسك بكتابه بين يدي في خلوتي، إن حضوره معي حقيقة لا تقاس بمقياس الحضور المادي العيني، نعم إن رحلتي إليه في زمنه وموطنه ومعاينتي له حقيقة أخرى. " (3)

وفي أحيان أخرى ينتقل إلى عالمه الآخر إذا حفزت ذاكرته أمور من الواقع يقول الطبيب مشخصا حالته: " ثم يستمر في حديثه وكأنه لم يخاطب أحد من أهله بل آخر من محيط وهمه (...) إن العالم الذي يوجد فيه لا يمكن الوصول إليه، أنها عزلة تقع في مسافات بعيدة عن الواقع.(4)

ويضيف الطبيب معللا تأزم الشخصية النفسي والفكري من خلال حالة الضجر واليأس التي كانت تتملكها يقول: " ربما كان التقاعد والعزلة سبباً في خلق هذا الضرب من التواصل؟ صحيح إن الأسرة اليوم لا تكفل للكبار مجالاً للحديث والثرثرة وأن الجري وراء الحياة جعل الجيل الجديد يتناسى بسرعة آباءه وأمهاته وأجداده..يتركهم في زاوية في البيت يتركهم للصمت للوحدة للفراغ (...) من السهل إذن أن يسكنهم الوهم من السهل أن يختلقوا أشباحا يتواصلون معها."(5)

---

(1) حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص43.
(2) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف للنشر و التوزيع، المغرب، ط2، 2007، ص96.
(3) حبيب مونسي: مقامات الذاكرة المنسية، منشورات(graphique scan)، الجزائر، د ط، 2003 ،2004، ص16.
(4) نفسه، ص07.
(5) الرواية، ص13.

البطل في هذه الحالة يعاني من الغربة على كل المستويات، الغربة الفكرية والدينية والاجتماعية لذلك نجده يعيش تجربة الانفصال في نطاق الأنا الديكارتي: أنا أفكر إذن أنا موجود. فالبطل يمارس تفكيراً خاصاً، من خلاله يثبت ذاته ووجوده فالوهم إليه أصبح حقيقة لأنه ينطلق من الواقع " فالمتخيل يحيل على الواقع ويستند إليه، في حين أن الواقع يحيل على ذاته ."(1)

وتمتد فكرة الانفصال عن الذات لتشمل الانفصال عن الطبيعة و المجتمع، فالفرد لم يعد باستطاعته إقامة الجسور التي تصل بينه و بين الآخرين فيقول مبررا حالته انه: "الاغتراب.. الغربة.. إن الواحد منهم عندما يحمل في ذاته اعتقاداً يؤمن به فيجابهه الواقع بخلاف الذي يعتقد، يحدث في أعماقه صداما هائلا قويا يضعضع أركانه فيشعر انه ليس في مكانه" (2)

"فالاغتراب قلق معرفي نفسي خاص بالذات الإنسانية موضوعه حاضر في الوعي الكوني ماثل فيه تفرضه مقدمات سابقة تواجه الذات وهي نوعان ذاتية وموضوعية."(3)

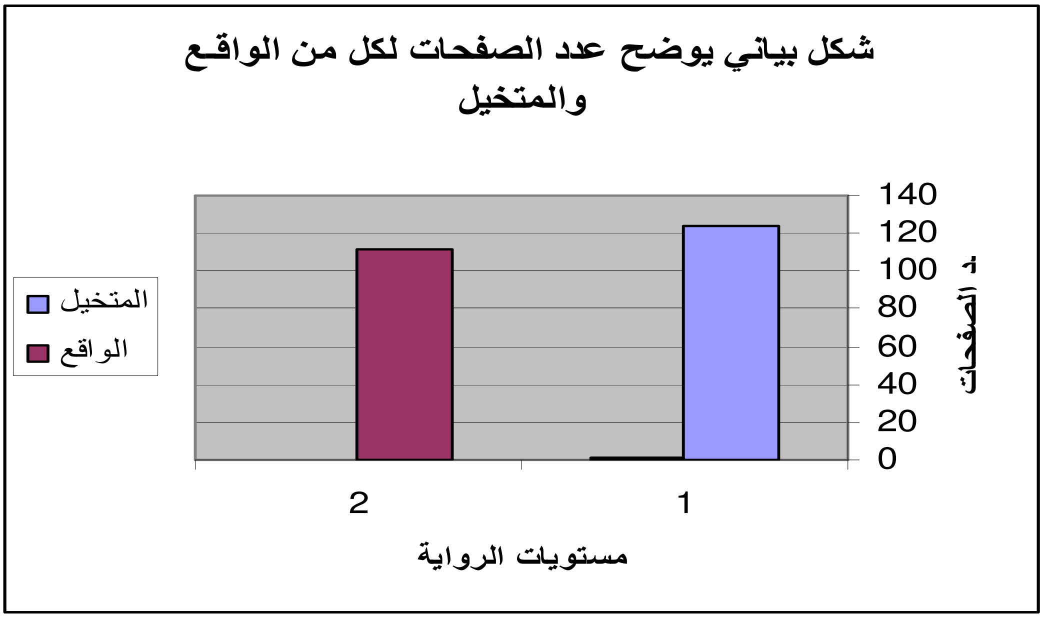
فالفرد المغترب اجتماعيا يقوم " بالخروج الكلي عن نواميس السائد الاجتماعي بل، يقوم بمناهضة هذه القوانين دون الاكتفاء بمغادرتها ويقوم بمحاولة إسقاطها ويخضع ذلك لرؤيتين أحداها سلبية وأخرى ثورية ايجابية هدفها تغيير القانون الاجتماعي."(4)

فالعوالم غير الحقيقية التي يرحل إليها البطل يلتمس فيها الملجأ و الخلاص من محن واقعية، وهي بهذا تعد مظهرا من مظاهر الهروب "فالوهمي الذهني يعتمد مسلمة أساسية، تعقد العوالم وتعدد الأكوان التي يتداخل الواحد منها في الآخر، ولا توجد حقيقة من حيث هي حقيقة بل كمدخل لحقيقة ممكنة." (5)

---

(1) حسين خمري: مرجع سابق، ص43 .
(2) الرواية، ص62 .
(3) يحي العبد الله: مرجع سابق، ص23.
(4) نفسه، ص80.
(5) عن: بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة و النشر، تونس، ط1، 1999، ص 436، ص437 .

لقد عمد الكاتب إلى التركيز على الحالة النفسية للبطل لذلك نجد المتخيل اخذ مساحة كبيرة في الرواية من حيث عدد الصفحات، ويمكن أن نمثل التباين بينهما في الشكل رقم1 الآتي:



وهذا التشكيل هو الذي يوجه الحكم على طبيعة الرواية، فهي رواية **مناجاتية حوارية** "فالاختلاف في الأفكار يفرز في حالة النصوص الروائية المناجاتية ما يمكن أن نسميه الفكرة الذات والفكرة الموضوع، فالفكرة الذات هي: الفكرة المعتمدة أساساً في الرواية المقدمة على أساس من المشروعية، فهي فكرة يقول بها ويتبناها البطل الرئيسي ويسعى النص لتأكيدها، وهذا بمقابل الفكرة الموضوع: التي تقدم وتعرض كنقيض للفكرة الذات وتحملها شخصيات تواجه البطل وتتعارض معه ويعمل النص دائما على إظهار لجدواها ولا مشروعيتها ويسعى لنفيها فتكون بذلك مجرد موضوع لكلمة البطل " (1)

"فأهمية الرواية الديالوجية تأتي في كونها تعرض للحقيقة التاريخية الواحدة من منظورات وأساليب متعددة في لحظة واحدة مما يجعلها ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة، وهذا ما يعطيها بالذات طابعها الشمولي في تصوير الواقع الإيديولوجي والثقافي

(1) عن: عمر عيلان: الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي ،ص147، ص148.

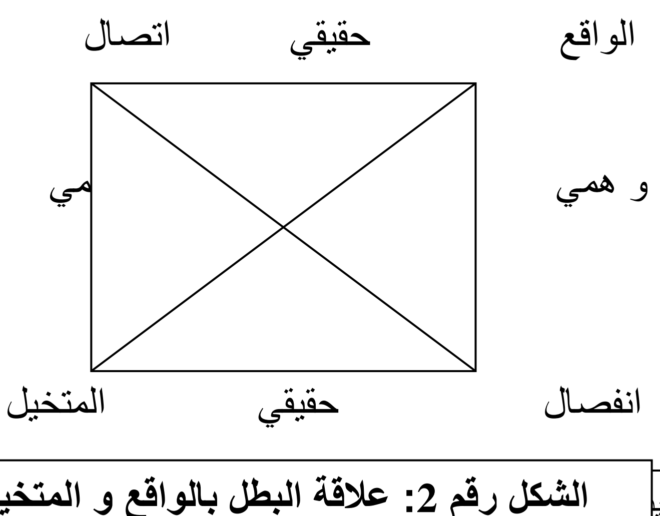
في الوقت الذي تحتفظ فيه الرواية المنولوجية بسلطة الحقيقة المطلقة وبهيمنة النظرة الواحدة للعالم."(1)

فالحلم والتخيل عند البطل في هذه الحالة مجرد قشرة زائفة تخفي وراءها يأساً شعوريا والشك في عدم القدرة على تغيير الوضع السائد، لكنه كان يحاول دائما أن يزرع بذور وعيه الممكن والتي تحمل نظرة تفاؤلية فيها نوع من الأمل يقول: "ربما كنا فاتحة باب لجيل جديد يأتي من بعدنا له من القوة والصحة والصبر ما يجعله يواصل الطريق إلى الحكمة الأولى إلى المنبع الصافي."(2)

فالأمل كما يقول **فروم** هو عنصر حاسم في أية محاولة تسعى للتغيير الاجتماعي نحو أكبر قدر ممكن من الفعالية والوعي الفكري." (3)

الحديث الداخلي: هو خطاب إفضاء ومكاشفة يبين مدى انغلاق الذات عن نفسها وبالتالي انغلاق المجتمع على مظاهر مأساته الناجمة من المعرفة الجاهلة وانغلاق الأفق حيث بادرت الشخصية إلى رسم أفق رواية استشرافية انطلاقا من الواقع.

وهذا يبين مدى رفض البطل للواقع وتوجهه نحو عالم متحرر مشرق، عالم أتو بي مثالي فعلاقته بالعالم إذن تتحقق وفق جدلية الـ " لا " و الـ " نعم " أي بين الانفصال والاتصال، فهو متصل بالواقع اتصال جسديا منفصل ذهنيا في حين نجده منفصل عن المتخيل جسديا متصل به ذهنيا وهذه الحركة تتم وفق إرادته ورغباته بين الجبرية والاختيار ويمكن أن نمثل هذه العلاقة في المخطط الآتي:



الشكل رقم 2: علاقة البطل بالواقع و المتخيل

(1) عن: حمي[illegible] ط1، 1989، ص45،
(2) الرواية، ص87.
(3) يحي العبد الله: مرجع سابق، ص240.

وسنحاول في دراستنا لرواية [**مقامات الذاكرة المنسية**] والتي تداخل فيها الواقع والمتخيل بشكل معقد لأنها تعتمد على حالة البطل الذي يمكن له في أي لحظة الانتقال إلى عالمه الخيالي عبر الأحلام والهذيان إلى تقسيم الرواية لتسهيل عملية التحليل، فهي تتكون من وحدتين سرديتين كبيرتين:

* **الوحدة السردية الأولى**:

قصة البطل سليم منذ دخوله المستشفى إلى خروجه منه وفي هذا المجال يتحرك البطل ويتحاور مع شخصيات واقعية حقيقة إنها مرحلة **الواقع المعيش** والتي تتكون من ثمانية فصل، كل فصل اشرنا إليه بحرف ليعطينا وحدة دالة وهي المستشفى، ونمثلها في الترسيمة الخطية الآتية:

الواقع المعيش

1	2	3	4	5	6	7	8
ا	ل	م	س	ت	ش	ف	ى

الشكل رقم 03: الوحدة السردية الأولى(الواقع المعيش)

* **الوحدة السردية الثانية:**

تجري أحداثها على مستوى ذهن البطل سليم من خلال عملية الاستحضار لشخصيات من أماكن وأزمنة مختلفة يتحاور ويتفاعل معها فهي مرحلة **المتخيل الذهني**، فهذه الوحدة تتضمن مجموعة من الرحلات قامت بها شخصياته المستحضرة إلى أماكن وأزمنة مختلفة فهي عبارة عن مجموعة من المقامات:

المقامة الأولى: رحلة البطل سليم مع السندباد (قبل تحوله).

المقامة الثانية : وهي الرحلة الكبرى التي قام بها البطل بعد أن تحول إلى سندباد جديد والتقى بعده شخصيات والتي ا قامت هي الأخرى بسرد رحلاتها الماضية، وبما أنها تحدث على مستوى ذهن البطل(سليم) فانه لا يمكن فصلها عن تجربته الإنسانية والخيالية، فهذه المقامات الفرعية جزء من رحلته الكبرى.

المقامة الثالثة: رحلة جلجامش إلى جزيرة عين الحياة.

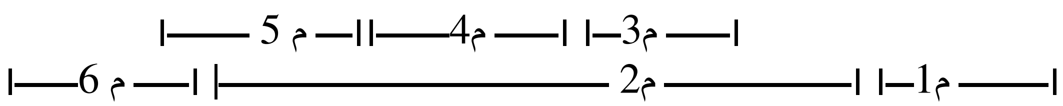
المقامة الرابعة: رحلة البطل/ السندباد البحري.

المقامة الخامسة: رحلة ابن بطوطة.

وفي الأخير توجد رحلة أخرى قام بسرد أحداثها شخصية من شخصيات الرواية "العم حمدان" وهي المقامة الأخيرة:

المقامة السادسة: رحلة عدي وحسين.

ويمكن إن تمثل هذه المقامات في الترسيمة الآتية:



الشكل رقم 04: الوحدة السردية الثانية (المتخيل)

(نشير للمقامة بحرف م)

إن الغرض من هذا الفصل تسهيل الدراسة وانه فصل على المستوى التنظيمي فقط، فالرواية اعتمدت على حالة البطل النفسية ففي مثل هذه الحالة لا يمكن الفصل بين العالمين ، إلا إن حدود الاستخدام والفاعلية هي التي تجعلنا نمتلك أدوات للتمييز بين العالمين، فالمتخيل لا يمكن فصله عن الواقع المعيش والواقع بدوره يحمل بذور التغيير والحركية من خلال هذا المتخيل والمخطط الآتي يوضح ازدواجية العالمين ومدى تداخلهما بشكل يصعب فصلهما.

الشكل رقم 05: تداخل العالمين(الواقع والمتخيل)

2- الشخصيات ومستويات السرد:

2 – 1– حول مفهوم الشخصية:

يعد مكون الشخصية في مجال الحكي الأدبي من المكونات الأساسية التي يقوم عليها فعل الحكي حيث توزع هذا المكون كمصطلح نظري وإجرائي في تحليل النصوص الأدبية من رواية، أسطورة، قصة ومسرح... يقول **بارث:**" إنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات."[1]

(1) رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي للقص: ترجمة : منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002، ص64.

فالعلاقة وثيقة بين الحدث الروائي والشخصيات، فلا حدث بدون فاعل يحركه لذلك يمكن أن تشكل الشخصيات" مستوى وصفياً لا غنى عنه لفهم الأحداث الواردة في السرد".(1)

فالشخصية كانت محور اهتمام الباحثين ودراساتهم منذ القديم إلى الحديث: " حيث كانت الأشكال البدائية للسرد تكتفي في تمييزها لشخصية بإعطائها اسما من دون أن تسند لها أية صفة أخرى وذلك حتى يتسنى لها أن توكل للشخصية الأحداث والأفعال الضرورية لمسار الحكاية أما الأشكال الأكثر تعقيداً في السرد فقد أصبحت تقتضي أن تكون الأحداث التي تقوم بها الشخصية منسجمة مع طبيعتها النفسية والمزاجية." (2)

يرى **"بارث"** أن الشخصية تطورت من مجرد اسم فاعل لتأخذ بعد ذلك " كثافة نفسية وأصبحت من ثمَّ فردًا أو شخصاً و باختصار لقد أصبحت كائناً متكوناً تكونًا كاملاً حتى وإن لا تقوم بأي عمل من الأعمال، وكذلك أيضاً من قبل أن تتصرف أي تصرف ولقد كفت الشخصية عن أن تكون ملحقة بالفعل وجسدت مباشرة جوهراً نفسياً."(3)

فلقد رصد العلماء تطور الشخصية الروائية ووضعوا لها عدة تصنيفات حيث" تعتمد التيبولوجيات الشكلية في ذلك على عدد من التحديدات، من أهم تلك التحديدات خاصية الثبات و المتغير التي تتميز بها الشخصية والتي تتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونية (statiques) وهي التي تظل ثابتة دون تغيير طوال السرد و دينامكية (dynamiques) تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة."(4)

" يفسر **تودوروف** هذا الإعراض عن دراسة الشخصية الروائية بكونها هي نفسها ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقر على واحدة منها،كما أن هذا الإعراض يتضمن موقفاً بمثابة رد فعل على الاهتمام الزائد بالشخصية والانقياد الكلي لها حتى أصبحت قاعدة لدى نقاد أواخر القرن التاسع عشر." (5)

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب، ط1، 1990، ص219.
(2) نفسه، ص211.
(3) رولان بارث: المرجع نفسه، ص62، ص63.
(4) حسن بحراوي: المرجع السابق، ص215.
(5) نفسه، ص207.

لقد تصاعدت قيمة الإنسان في هذه الحقبة لتحتل بذلك الشخصية مكاناً بارزًا في الأعمال الروائية حيث أصبح لها وجودًا مستقلاً." وبما أن الشخصية لا يمكنها أن تظل مرتبطة بحياة مجتمع انتهى فقد تخلت الرواية عن فكرة القوة العظمى للشخص، وهكذا إنتقل خلل المجتمع إلى الشخصية الروائية والتي حطمت القواعد المتفق عليها وأصبح**"بيكيت"** يغير اسم وشكل بطله في نفس العمل، و**"كافكا"** في روايته القصر يقف عند الحرف الواحد من اسم بطله و**"فولكنز"** يسمي عن عمد شخصين مختلفين بنفس الاسم." (1)

ولعل هذه العلاقات بين المتغيرات الطارئة في مجتمع بداية النهضة دفعت**" لوكاتش"** لتحديد صفة ووظيفة بطل روائي جديد أسماه البطل الإشكالي المفهوم الذي استلهمه وطوره **"غولدمان"** بعده.

" إن شكل الرواية الذي يدرسه **"لوكاتش"** هو الشكل الذي يميز وجود بطل روائي أطلق عليه لحسن الحظ مصطلحاً مناسباً جداً، هو مصطلح البطل الإشكالي، إن الرواية هي تاريخ بحث منحط يسميه لوكا تش شيطاني بحث عن قيم أصلية في عالم منحط هو الأخر ولكن على صعيد متقدم بشكل مغاير ووفق كيفية مختلفة."(2)

فـ**"لوكاتش"** يحث على ضرورة الحفاظ على وجود البطل داخل الرواية وبدونه تصبح حركية الرواية كعامل محدد مستحيلة بل معدومة، ومن هذا المنطلق من العلاقة بين البطل والعالم يقسم رواية القرن التاسع عشر إلى ثلاثة أنماط وهي: رواية المثالية التجريدية، الرواية السيكولوجية والرواية التربوية.(3)

ومن هذا الطرح يقدم **"نورثووب فراي"** ثنائية البطل والبطل المضاد التي تشكل أطراف الصراع داخل الرواية، لأنها بسبب شكلها ذو الطبيعة الدياليكتيكية لا يمكنها أن تقوم إلا في إطار هذه الثنائية، فالبطل الذي يحمل صفات الكائن الإلهي ويمثل العالم العلوي

---

(1) نفسه، ص08، ص209.
(2) عن: لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، ط 1، 1993، ص 14.
(3) عن: لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص15، ص16.

سيجد نفسه في مواجهة البطل المضاد في العالم السفلي، والذي تمثله القوى الشيطانية وقدرة البطل على المواجهة هو ما يميز بين الأسطورة والرواية.(1)

أما **"باختين"** فقد سلك نهجاً يخالف تماماً هذا المنهج حيث شكل نوعاً من الانقلابية حول مفهوم الشخصية الذي كان قبل ذلك " فليس المهم عنده ما تمثله الشخصية في العالم ولكن ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها، وهذا المبدأ الخاص قد لعب دوراً هاما في كيفية فهم **"باختين"** لشخصيات."(2)

فتركيزه على البطل كوجهة نظر أو كرؤية لنفسه والعالم يتطلب تقنية خاصة في التحليل والوصف حيث يقول: " فليس الوجود المعطى لشخصية، ولا لصورتها المعدة بصرامة هو ما يجب الكشف عنه وتحديده وإنما وعي البطل وإدراكه لذاته أو بعبارة أخرى كلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه".(3)

يبدو أن هذا المصطلح أخذ جزءًا كبيرًا من اهتمام النقاد إلى حد السقوط في التعميم، فمع مجيء الشكلانيين والبنيويين أخذ مفهوم الشخصية ينحرف عن المفاهيم السابقة، عندما ركزوا عن الأدوار والوظائف التي تقوم بها" ومن المعروف أن هذا الانتقال قد جاء كرد فعل على تركيز الاهتمام على الشخصية باعتبارها كائناً إنسانيا (مليئاً بالحياة) وعلى تجاهل للقصدية الكامنة وراء خلقها وتشكيلها. " (4)

يقول **رولان بارث**: " إن التحليل البنيوي منذ ظهوره نفر نفورًا كبيرًا من معالجة الشخصية كما لو أنها جوهر، حتى وإن تعلق الأمر بالتصنيف وكما ذكر **"تودوروف"** فإن **"توماشفسكي"** قد أنكر على الشخصية أي أهمية سردية، ثم خفف من حدة هذه النظرة فيما بعد." (5)

فالتحليل البنيوي كما عند **"تودوروف"** و**"هامون"** ينظر إلى الشخصية من منظور لساني حيث يرى أن لها وجهين هو الدال والمدلول " وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو أوصفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول، فهي

(1) عن: حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 209، ص210.
(2) عن: المرجع نفسه، ص210.
(3) عن: المرجع نفسه، ص210.
(4) عن: المرجع نفسه، ص221.
(5) رولان بارث، مرجع سابق، ص63.

مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها" [1]، رغم أنها تختلف عن الدال اللغوي اللساني بأنها جاهزة مسبقاً ذلك باستثناء الاستعمال البلاغي الخاص.

إن ما يعطي الحكاية دراميتها هو الاختلاف والتمييز بين الشخصيات المشاركة فيها، فهذه الصفات لم توضع بشكل مسبق وإنما ترتسم أمام أعيننا خلال مسيرة الحكاية من البداية إلى النهاية. فالعلاقة المميزة إذن تبدأ من الاسم الذي يمثل الدال مرورًا بالأوصاف والأفعال التي تحدد الإيحاء الدلالي لهذه الشخصية فهي لن تصبح دليلاً إلا داخل النص ولا يكتمل بناؤها إلا باكتماله فهي: " كمورفيم فارغ في الأصل سيمتلئ تدريجياً بالدلالة كلما تقدمنا في القراءة النص." [2]

فهي تعلو على كونها مجرد مدلول جاهز" على أن مدلول الشخصية أو قيمتها...لا ينشأ فقط من تواتر العلامات والنعوت والأوصاف المسندة للشخصية ولا من التراكمات والتحولات التي تخضع لها من قبل أن تستقر في وضع نهائي آخر، ولكن ذلك المدلول يتشكل أيضاً من التعارضات والعلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل الملفوظ الروائي الواحد."[3]

كما لجأ بعض الباحثين إلى طرق أخرى لتحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ " لأنه هو الذي يكون بالتدريج ـ عبر القراءة ـ صورة عنها ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة:

- ما يخبر به الروائي .
- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات." [4]

(1) حميد الحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، بيروت، ط3، 2000، ص51.
(2) حسن بحراوي، المرجع السابق، ص213،

(3) حسن بحراوي: المرجع السابق، ص214 .
(4) حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص51.

أما **"غريماس"** في مفهومه للشخصية يميز بين مستويين: " مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجردًا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لهاو مستوى ممتلئ (نسبة إلى التمثيل)، تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهي شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد ، أو عدة أدوار عامليه. إن عدد العوامل في كل حكي محدد على الدوام في ستة هي: المرسل ، المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض، أما عدد الممثلين فلا حدود له." **(1)**

لقد توصل **"فيليب هامون"** إلى إيجاد طريقة تسمح له بأن يتعرف على الشخصية ويصنفها دلالياً من خلال مقياسين مهمين وهما:" **المقياس الكمي**: وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية، **المقياس النوعي**: أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أوبطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها."(2)

فاستعمال المقياس الكمي في الدراسة يمكن من إدراك الأبعاد الدالة والوضع الحقيقي الذي يتخذه هذا المكون الأساسي ضمن البنية الروائية، كما يسمح المقياس الثاني(النوعي) بالتعرف على أشكال تقديم المعلومات عن شخصية ما داخل الرواية. (3)

كان هذا مجرد مدخل مقتضب الغرض منه الإحاطة بأهم المفاهيم المتناولة على الساحة النقدية فإنه من المستحيل أن نبني قصة أو رواية دون وجدود شخصيات كما يستحيل بناؤها بعيداً عن وجود راو لما له أهمية في ربط الأحداث وترتيبها.

وسنحاول في هذا الجزء أن نتناول الشخصيات الواقعية منها والمتخيلة ونحدد مرجعيتها وهدف الكاتب من استحضار مثل هذه الشخصيات كما سنحاول تحديد مستويات السرد لأنها اعتمدت على بنية التأطير(حكاية داخل حكاية) كما لا يمكن أن نتجاهل موقع الراوي و درجة مشاركته بالنسبة للحكاية فهو الذي يتحكم في طريقة تقديم القصة سردًا أو عرضاً

---

(1) عن: المرجع نفسه، ص52.
(2) عن: حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص224.
(3) ينظر: حسن بحراوي، المرجع السابق، ص224.

أو حوارًا ومن ثم فإنه: " ماسك زمام القصة ومنتق مادتها ومضطلع فيها بوظيفة التنظيم والتسيير والتحكم." (1)

2- 2 - الشخصيات في الرواية:

إن بناء الشخصية ليس عملية عفوية يتحكم فيها مزاج الكاتب أو القارئ، بل هي عملية تحتاج إلى الدقة و التركيز و طاقة تخييلية كبيرة، تحكمها مجموعة من القيود و الثوابت و شحنات دلالية لا يمكن تحديدها إلا بفعل القراءة.

إننا أمام مملكة مملوءة بالشخصيات المختلفة التي تكون بالضرورة ذات مرجعيات مختلفة أيضًا يجب علينا تحديدها على مستوى الواقع المعيش والمتخيل الذهني في الرواية. وسنركز في هذه الدراسة على محور ضبط مقومات الشخصية حسب **محاور السمات***،الذي اعتمدنا فيه طريقة الجدولة، كما سنحدد الحالات العامة التي تكون

عليها الشخصيات، لأنه لن تتجلى لنا إلا من خلال تفاعلها مع الشخصيات الأخرى داخل الرواية، فهي ليست دليلا جاهزًا و إنما يتشكل تدريجيا بفعل القراءة، هذا ما سنحاول استنباطه من خلال ما يقدمه الراوي لنا عنها عن طريق السرد المباشر أو ما ينقله لنا عن طريق أقوالها من جهة أو ما تقوله هي عن نفسها من جهة ثانية.

وكما قلنا أن الرواية تزخر بشخصيات ذات مرجعيات مختلفة سنقوم بتصنيفها ثم نحدد السمات البارزة لهذه الشخصية وفقا لما تقدمه لنا الرواية.

2 - 2 – 1- شخصيات أدبية متصلة بشخص الكاتب:

" فهذه الشخصيات مؤشر على حضور الكاتب و هي لا تكون ذات هوية مذكورة في التاريخ، و لا تكون عادةً متصلة بالمعارف الموجودة بين أيدي القـُراء و إنما تكون محيلة بدرجات مختلفة من الخفاء على ذات منشئها و على جوانب معينة من حياته. " (2)

(1) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الهندي للنشر، تونس، دط، 2000، ص140.
* استفدنا من أفكار وردت في كتاب (طرائق تحليل القصة)، الصادق قسومة، المرجع السابق، ص 105، ص106.

(2) الصادق قسومة: المرجع السابق، ص103.

و يقصد بها الشخصيات التي تكون من صنع الكاتب أنها شخصيات ورقية متخيلة غير حقيقية، و لكنها تشبه تلك الموجودة في الواقع، و تمثل في الرواية مختلف الشخصيات التي تتحرك في فضاء المستشفى: (سليم، رفيق، عائشة...)

" فهي من صنع الأديب، أي ليست سابقة للأثر بل متزامنة معه وناشئة عنه لأن علاماتها كلها من عند المؤلف و بالتالي فهي ليست مطابقة لشخصيات معينة." (1)

هي بناء يتشكل تدريجيا، مرتبط بالجمل و الألفاظ التي وضعها المؤلف لكنها " تقوم بدور أساسي لكونها تمثل بعض القيم المتعددة التي يسعى الراوي إلى تجسيدها من خلال كونها تتفاعل سلبا أو إيجابا مع الشخصيات المرجعية. "(2) فالشخصيات التي كانت تتحرك على أرض الواقع بالنسبة إلى الرواية هي:

<u>الشخصية الأولى</u>: سليم، اسم البطل الذي تتمحور حوله أحداث الرواية، فهو يشغل حيزًا كبيرًا فيها، فلقد لخص لنا الراوي أهم سماته في بداية الرواية " طويل القامة تشوبه انحناءة طفيفة على مستوى الكتفين، أشيب الرأس في بياض و كأنه الثلج في قمم الجبال، أبيض البشرة تخالطها حمرة، و في عينيه الغائرتين وميض حاد يتوقد ذكاءً و فطنة لا تستقر أهدابه إلا ريثما يحملق طويلا في الشيء الذي يبصر، يبسط أمامه على المكتب يدين عريضتين دقيقتين و كأن أصابعه الطويلة أصابع عازف بيانو." (3)

نشأ الوصف في هذا المقطع من موقع خارجي لذلك جاء الخطاب تقريرًا تفصيليا مباشرًا، ارتبط بالمكونات الفيزيولوجية في الشخصية الموصوفة والهدف من ذلك هو الإيهام بصحة الحالة المعروضة بغية التأثير في القارئ وجذب اهتمامه، فالعناصر الموصوفة(الشعر، العينين، البشرة...) تتآزر بشكل دقيق و شاعري لأداء معنى ما يوحي بحالة البطل.

فسليم" من مادة سَلـَمَ، وأسلم إليه الشيء: دفعه و أسلم الرجل: خذله والسَلم: لدغ الحية و السليم:اللديغ و الجمع سلمى و قد قيل هو من السلامة، و إنما ذلك على التفاؤل له بها خلافا

(1) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق، الجزائر، ط2، 2000، ص161.
(2) سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت لبنان، ط1، 1997، ص97.

(3) الرواية، ص3، ص4 .

لما يُحذَرُ عليه منه ورجل سليم بمعنى سالم و إنما سُمِيَ اللديغ سليما لأنه تطيروا من اللديغ فقلبوا المعنى، و قد يستعار السليم للجريح و قيل السليم الجريح المشفى على الهلكة." (1)

إن اختيار الراوي لاسم البطل: سليم، كأنه كان يقصد أن يعطيه علامة منذ البداية على السلامة من الجنون الذي أتهم به تفاؤلا ً بسلامته والطبيب الذي أسندت إليه معرفة موضع العلة أو الآفة التي يعاني منها البطل، لم يجد أي سمة تدل على مرضه يقول: " سليم حقًا إنه سليم لا شيء في ظاهره ينبئ عن مرض أو إختلال."(2)

وكأن هناك رابطًا منطقيا بين حالة الشخصية واسم العلم الذي يدل عليها، ومرة أخرى ينقل لنا الراوي حالة البطل سليم في التقرير الذي وصل إلى الطبيب: "إن التقرير الذي بين يديه يحدث عن معلم متقاعد، أرهقته سنوات العمل و أحدثت في نفسه آثارًا أضحت تشوش على معاملاته اليومية. " (3)

إنه لا يمكن أن نتعامل مع الاسم تعاملا ميكانيكيًا و نربطه بالأخبار التي جمعناها عنه، فاسم الشخصية ليس وعاء لأخبار سابقة، وليس عنصرًا مكونـًا من عناصر النص، بل هو الحافز لدفع الشخصية للمواجهة، و التفاعل مع باقي الشخصيات لأنها تمتلك هوية.

البطل لا يقوم بالعمل بمفرده بل تتداخل معه شخصيات تتقاطع معه في بعض وجهات نظر و تختلف في أخرى و من هذه الشخصيات:

الشخصية الثانية: رفيق: هو الطبيب النفساني الذي يشخص حالة البطل باعتباره مريضـًا عقليًا، ورفيق: " من مادة رَفَقَ،الرفق ضد العنف، رَفَقَ بالأمر و له وعليه يَرْفقُ ِرفقًا و رَفُقَ يَرْفُقُ و رَفِقَ: لَطُفَ و رفق بالرجل و أرفقه بمعنى، و كذلك ترفق به، ويقال أرفقته أي نفعته و أولاه رافقةً أي رفقًا و هو به رفيق لطيف، الرفق: لين الجانب و لطافة الفعل و صاحبه رفيق، و في حديث أنت رفيق الله، الطبيب أي أنت ترفق بالمريض و تلطفه والله الذي يبرئه و يعافيه." (4)

(1) ابن منظور: لسان العرب دار صادر، بيروت، مج 12، ط6، 1997، ص292.
(2) الرواية، ص4.
(3) نفسه، ص4.
(4) ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، مج 10، ط1، 1990، ص 118.

إن هذه الشخصية رافقت البطل من بداية الأحداث إلى نهايتها، فكان يجب على الطبيب متابعة المريض و مراقبته لتشخيص حالته التي باتت مستعصية عليه، فهو الذي سيحدد مصيره بالنسبة إليه و للمجتمع إن كان سليما أو مجنونا، و هو بهذه إما ينفعه أو يضره و هذا ما حددته نهاية الرواية.قال الطبيب: " معاشرتك تكشف عن نموذج فريد من الناس الذين قد يكون في صحبتهم الخير الكثير."(1)

ولقد ورد ذكر سمات الطبيب من طرف الراوي" كان يتأمله من وراء نظارته الطبية(...) كان رفيق إذا حز به أمر لجأ إلى العبث بقلمه و كأنه يرسم على الورقة شتات الفكر(...) لم تسعفه سنوات الدرس في كلية علم النفس بدليل علمي يركن إليه." (2)

كان طبيبًا غيورًا على مهنته، ناقم على الأوضاع المزرية في المستشفى و هذا المقطع يبين ذلك: " كان رفيق يعرف الطبيب المناوب الذي يدخل المستشفى لتسجيل حضوره ثم ينصرف إلى عيادته جريًا وراء مريض جديد كان يعرف فيه عدم الاكتراث في الفحص واختيار العقاقير. "(3)

كما تبدو أنها شخصية محبة للمعرفة والتطلع فتراه يدخل في عدة حوارات مع الشخصيات الأخرى، فلقد بدا عليه الإعجاب نحو مريضه(سليم) شجعه على عرضه أمام مجموعة من الطلبة كنموذج للاستفادة منه و لتشخيص حالته. فكان يجالس سليم من لحظة إلى أخرى بتواضع شديد ليسمع أفكاره و جنونه أيضًا، ربما رفقًا به و ربما تمتعا بكلامه. " جلس رفيق على حافة السرير و قال: أنت تطلب منى أن أكون مجنونًا مثلك حتى أفهم عنك ما تقول(...)

بسط سليم يده الطويلة على فخذ رفيق الجالس على سريره و قال: كتب مجنون مثلي.." (4)

فلقد قبل الطبيب أن يرافق سليما و يكون مجنونا مثله بعض الوقت. وهذا يبين مدى توطد العلاقة بين البطل و الطبيب رفيق و التي من المفروض في أماكن مثل هذه (المصحات العقلية) تكون علاقة خوف و عدم الثقة و إذلال لانعدام التواصل بين الطرفين.

---

(1) الرواية، ص234.
(2) نفسه، ص03.
(3) الرواية، ص11، ص12.
(4) نفسه، ص42.

الشخصية الثالثة : العم حمدان

لقد ظهرت هذه الشخصية بعد شوط من الأحداث، و هي قريبة جدًا من البطل(سليم) لأنها تشبهه، فالعم حمدان أتوا به أيضا لهذا المكان لنفس السبب الذي أتى به سليم إليه (الجنون).

لم يعط الراوي مساحة كبيرة لوصفها و لكن أهم خاصية تميزها وردت في المقطع الآتي: " ذلك الظل الذي يقترب منك في هدوء فلا تشعر به، إلا و هو يجلس إلى جانبك في وقار يحدق أمامه دون أن ينبس ببنت شفة، لقد تعود سليم جيرة هذا الشيخ الصامت الذي لا يزعجه أبدًا و لا يتطفل على كتاباته بل يجلس في هدوء ساعات طوال و نظره مركوز عند قدميه، قد يقلب كفيه على بعضها بعض، ثم يعود إلى هدوئه". (1) " فحمدان: من حَمَدَ، حمد الله، الثناء عليه و يكون شكرًا لنعمه التي شملت الكل و قد حَمِده حَمْدًا ومَحْمَدَة و مَحْمِدًا فهو مَحْمُود و حَمِيد، حَمَدَةٌ: كثير الحمد و رجل حماد مثله، وقال بعضهم أَحْمَد الرجل إذا رضي فعله و مذهبه و لم ينشره، أحمد الرجل: فعل ما يحمد عليه." (2)

وحمدان هنا على وزن فعلان و هي صفة و الصفة هي ما دل على حالة عُلِقت على الذات. فهدوأه هذا يدل على تفكيره العميق و نضجه، و يدل أيضًا على اقتناعه بوضعه ورضاه عنه حامدًا الله على نعمة العقل و التدبر وهاهو يقول: " قد طويت آخر أوراقي منذ فترة... أنا أستعد للرحيل، لأبدأ حياة جديدة، إن تفكيري اليوم مشغول بها، إنها الرحلة الكبرى إلى عالم لا يعرف المتغيرات التي يعرفها هذا العالم. " (3)

تنشأ بين العم حمدان هذا المعلم المتقاعد وبين البطل سليم صداقة قوية لاقترابها المهني والفكري، يتجاذبان أطراف الحديث ساعات طوال يحملان هم الأمة و يتطلعان إلى مستقبل زاهر، مستقبل يسوده الأمن و الرخاء و السعادة، هذا ما تبوح به مكنوناتهما.

الشخصية الرابعة : عائشة

(1) نفسه، ص81، ص82.
(2) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، مج3، ط3، 1994، ص155، ص156.
(3) الرواية، ص158.

عائشة من الأسماء المتجذرة مرجعيًا ضمن الثقافة العربية الإسلامية وهي ممرضة في هذه المصحة، لم يعطها الراوي وصفًا خارجيًا دقيقا و ما عرفناه عنها جاء على لسان البطل من خلال حوارها معه.

قال لها سليم: " أنت في كيانك تشعرين بهذا الفراغ الذي يسمم حياتك كل يوم، تشعرين أنه في إمكانك أن تقدمي السعادة والحياة للغير إن التفت إليك... ذلك شعورا لأم فيك، شعور المرأة التي تجد في أعماقها فيضًا من الحنان و الحب و لكنها لا تجد على من تنفقه، لقد خاب الذي تركك تفلتين من بين يديه لحظة طيش وجنون." (1)

عائشة هي المرأة المطلقة التي تبحث عن عالم تحقق فيه أنوثتها و ذاتها، فهي المرأة النشيطة المتطلعة، لأنها تحاول دائمًا الاقتراب من سليم لتتعلم منه سر الحياة، فلقد ارتاحت إلى الحديث معه وارتاح هو أيضًا لها " كانت عائشة الشخص المحبب إليه تأتيه لتجالسه في فترات الراحة، فيحدثها عما يكتب. " (2)

<u>الشخصية الخامسة</u> : أسمهان

وهو اسم فارسي، وهي ممرضة أخرى في المصحة، تختلف عن عائشة في شخصيتها قدمها الراوي لنا: " كانت أسمهان ضربًا من الفتيات التي يغلب عليها الخجل والعصبية تتحرك حركات سريعة و هي تؤدي شغلها... كثيرة الصمت وإذا نطقت لا تعرف كيف تجعل لحديثها حدًا تقف عنده، فيدفعها ذلك إلى معاودة الحديث حتى تشعر بالضيق فتعلوها حمرة الغيظ و الغضب." (3)

بالإضافة إلى أنها تخاف من الحقن، بل تخاف المكان كله الذي يعشش فيه المجانين، كما أنها تخاف من الغد من الزواج، لأنها رأت تجربة أمها الفاشلة وباختصاركما قالت زميلتها عائشة: " أسمهان المعقدة. " (4)

كما توجد شخصيات أخرى ظهرت على مستوى الأحداث وهي شخصيات عابرة اختفت بعد ذلك:

---

(1) نفسه، ص18، ص19.
(2) نفسه، ص9.
(3) الرواية، ص59.
(4) نفسه، ص64.

_ **ابن البطل أيمن:** الذي جاء به إلى المستشفى "يذكر ابنه البكر تفاصيل الزيارة الأولى للطبيب النفساني." (1)

_ **طلبة علم النفس:** حيث لم تذكر أسمائهم إلا ما ورد معرفة في كلمة الطالب أو الطالبة أحضرهم الطبيب إلى سليم: " تفضل اجلس (...) أحببت أن يستمع إليك الطلبة." (2)

_ **مجموعة من الأصدقاء:** الذين أتوا لزيارة سليم، البعض يعرفهم والآخرين مجهولين بالنسبة إليه، قال السيد عبد القادر: " تفضل مرحبًا وأنت، وأنتم تفضلوا." (3)، فلقد قدم لنا الراوي وصفا خارجيا مفصلاً لشخصية عبد القادر: " في مثل سن سليم أشيب الرأس ممتلئ الجسد، قصير القامة، تملأ وجهه ابتسامة عريضة مشرقة." (4)

*** الشخصيات العرضية**:

وهي شخصية غير مشاركة في أحداث القصة يستحضرها الراوي ليفسر ظاهرة اجتماعية أو يبين إيديولوجية ما.(5)، فمن خلال حوار الشخصيات ذكرت عدة شخصيات ذات مرجعيات مختلفة، منها المرجعية التاريخية كشخصية **ابن خلدون** التي استحضرها كل من العم حمدان و الطيب أثناء حديثهما عن كتابه المقدمة: " نظر الشيخ إلى العنوان مليا ثم قال: المقدمة، مقدمة ابن خلدون . . . نعم قرأتها منذ عهد بعيد." (6)

فهو يحاول أن ينوه إلى الدور الذي لعبه **ابن خلدون** في تاريخ الأمم بوضعه قوانين علم الاجتماع و التي مازالت يحتذا بها إلى يومنا هذا.

وشخصيات أخرى ذات مرجعية أسطورية عندما حاول العم حمدان بأن يبين أن الغرب سرقوا منهم حتى الأساطير، فهو يستحضر أسطورة أبولون وبالضبط شخصية **جبيتر العظيم** الذي يحاول أن يقارنه بشخصية **إبراهيم عليه السلام** والغرض من هذا تبرير كلامه

---

(1) نفسه، ص07.
(2) نفسه، ص34 .
(3) نفسه، ص184.
(4) نفسه، ص184.
(5) ينظر: جويدة حماش: بناء الشخصية في حكائيةعبدو و الجماجم و الجبل لمصطفى فاس، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، الجزائر، د ط، 2007، ص154.
(6) الرواية، ص105.

حول سرقة الأساطير، فأسطورة جبيتر ما هي إلا إعادة لقصة إبراهيم عليه السلام بطريقة أخرى.

وفي هذا الموضوع يستحضر الطبيب شخصية **دون كيشوت** التي تبين حالة التحول لدى الشخصية ويسقطها على حالة العم حمدان و بالتالي تعتبر كشخصية ذات مرجعية نفسيه، و في هذا المجال يستحضر البطل سليم أيضًا شخصية **فرويد** يقول: " فهل كان رئيسكم الأول فرويد سليم العقل على ما عرفكم لما صاغ نظرياته صياغة أسطورية؟ وأسس علمه على خرافات تتلهى بها العجائز." (1)، فهو يحاول أن يبرر موقفه، فإذا كان استحضاره للأسطورة ضرب من الجنون، لماذا و هم في هذا الزمن يعتمدون على خلاصات فرويد والتي كان منطلقها الأسطورة و الخرافة، و كأن سليم يريد إقحام الطبيب في موضوع معقد و شائك وعليه أن يعيد النظر فيه يقول:"ومازلت أنت و أمثالك يعالجون المرض انطلاقا من الخرافات ما أنزل الله بها من سلطان، ثم تسمي ذلك علما." (2)

وكثير من الشخصيات التي استحضرت لتبرير مواقف معينة أو نفي أخرى أو لتصحيح وضع سائد، أغلبها وردت ضمن حوارات الشخصيات التي نقلها الراوي لنا.

ومنه يمكن القول أن الظهور الأول للأسماء ينصب فراغًا دلاليا يبدأ في الامتلاء مع تطور الأحداث في الرواية، فليس بالضرورة أن نحكم عليها وفقـًا لما قاله الراوي و لكن يمكن معرفتها من خلال تعليق الشخصيات على بعضها أو كلامها مع نفسها، " ومعنى ذلك أن كيان الشخصية أو بناءها الدلالي لا يكتمل إلا في الصفحة الأخيرة من القصة أو الرواية، أي أن هذا البناء لا ينتهي إلا بانتهاء الأثر نفسه." (3)

سنحاول تلخيص هذه السمات و الحالات في جدول ضبط مقومات الشخصية الآتي:

---

(1) نفسه، ص41.
(2) الرواية، ص41.
(3) إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص161.

محور سمات الشخصية : البطاقات الدلالية المسندة إليها									
	مقومات الهوية الأساسية				الخصائص		أحوال الشخصيات		
					المادية	المعنوية			
الشخصيات	الاسم	جنس	السن	الوظيفة الاجتماعية	المادية الجسمية	الثقافية السلوكية	الحالة 1	الحالة 2	الحالة 3
	سليم	مذكر	يزيد عن الستين	معلم متقاعد	أشيب الرأس طويل القامة	هادئ مثقف	متهم بالجنون	يستحضر الشخصيات و يتحاور معها	الرغبة في تغيير الأوضاع
	رفيق	مذكر	(-)	طبيب نفسي	(-)	مثقف	نشيط يحب عمله	متواضع غيور عن عمله	
	العم حمدان	مذكر	يزيد عن الستين	معلم متقاعد	(-)	هادئ جدًا مثقف	متهم بالجنون	يؤلف قصص ضمن الخيال العلمي	الرغبة في تغيير الأوضاع
	عائشة	مؤنث	(-)	ممرضة	(-)	مثقفة	مطلقة تفتقد	تحب الاضطلاع	

							أسرة	و القراءة	
	أسمهان	مؤنث	(-)	ممرضة	(-)	خجولة عصبية	معقدة من الزواج	تخاف من المستقبل بسبب تجربة أمها	لا تحب مهنتها

جدول رقم 01: جدول ضبط مقومات الشخصية

* ملاحظة: علامة (-) التي تظهر في أعمدة الجدول (محور السمات) تدل على الغياب .

2 - 2 - 2 - شخصيات مرجعية:

لقد ظهرت شخصيات أخرى لم تشارك في أحداث الرواية على مستوى الواقع و إنما استحضرها البطل في ذهنه ليكون مسرحًا لأفعالها و أقوالها فهي شخصيات متخيلة و لكن لها مرجعيات محددة.

" و تشمل شخصيات تاريخية، أسطورية، استعمارية أو اجتماعية و تحيل كلها على معنى قائم ومحدد مضبوطة بثقافة و بأدوار وبرامج و باستعمالات منمذجة(les emploies stereotipes) مقروئيتها مباشرة بدرجة مشاركة القارئ في هذه الثقافة."(1)

لقد تحول البطل سليم في حكاياته الذهنية إلى سندباد جديد و رحل إلى الماضي حيث التقى هناك بعدة شخصيات اختلفت أزمنتها وأمكنتها اختلفت لغاتها و أزياؤها أيضًا، فمنها ما كان أسطوريا و منها ما كان تاريخيا وأدبيا، أغلبها شخصيات تنتمي لعالم الرحلة.

فعندما وصل السندباد إلى مجلس الشيوخ الذي بدأ رحلته للوصول إليه تعرف إليهم: "هذا الفتى الجميل جلجامش البحار... وهذا الشيخ الوقور إنه بوذا وهذا الكهل الشديد إنه ابن

(1) عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الأدبي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط1، 1991، ص 52.

بطوطة، وهذا الشيخ المضطجع إنه الجاحظ، و هذا الفتى الغريب إنه روبنسون كروزو و ذلك روني غينون وهذه السيدة.." (1)

لقد حفل هذا الفضاء بشخصيات كثيرة فمنها ما تفاعل مع الشخصية الرئيسية السندباد ومنها ما ورد اسمها فقط دون أن تصنع حدثا في الرواية، و سنحاول تصنيف شخصيات هذه المقامات وفقًا لمرجعياتهم بحثا عن الدلالة التي وظفت من أجلها.

2 - 2 - 2 -1- <u>شخصيات ذات مرجعية أسطورية:</u>

وهي الشخصيات المحيلة على الأساطير العالمية مثل آلهة اليونان وأساطير الشرق و يحتاج دراستها في القصة إلى معرفة الثقافية المتصلة بها. (2)و لقد وظف الراوي شخصيات من هذا القبيل نذكر منها :

أ ـــ السندباد البحري:

" إن اسمه يتكون من عنصرين < السند > و هي منطقة بالهند و< باد > تعني المدينة أو المنطقة على وزن مصدر آباد أو إسلام آباد و غيرها." (3)

أما وصفه بالبحري فهذا يعود إلى مغامراته التي قام بها وسط البحار والمحيطات، و وصف بذلك لتمييزه عن السندباد البري.

لقد اختاره الراوي سليم لأنه كان بطل شهرزاد في حكايات ألف ليلة و ليلة و أراد أن يكون بطله هو أيضا، بل أن يكون هو السندباد في حد ذاته، لأنه أصبح علامة مميزة بارزة تستلهم القراء.

فالراوي لم يقدم حكاياته معزولة عن كل سياق نفسي و لغوي و حضاري، بل أعطاها طابعًا خاصًا، فلقد وظف **السندباد** مرتين و في كل مرة بدلالة مختلفة.

أ . 1 : السندباد البحري الأول:

---

(1) الرواية، ص52 .
(2) ينظر: الصادق قسومة: مرجع سابق، ص102.
(3) عليمة قادري: نظام الرحلة و دلالاتها، السندباد البحري عينة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2006، ص220.

وهو صاحب المقامة الأولى، حيث كان سليم مرافقًا له في رحلته، فلقد كان كما وصفه شخصًا مهووسًا بالمغامرة، محبًا للتجارة و جمع الأموال متطلعًا على عادات و تقاليد الأقوام كان فتى مغرورًا نزقـًا سريع الغضب سريع التأثر، سريع التصديق. " (1)

أراد سليم أن يكون مثل هذا السندباد يقول:" فقد كنت كالعين الزجاجية التي تلتقط المناظر و الصور التي أتعرض لها بأمانة و صدق، كتبت عن الأرض و السماء، عن الناس و الحيوان سجلت الأحاديث. " (2)

وعندما رجع وحكي للدرويش مغامراته حكم عليها بالفشل قال: " كان يصمت طويلا تم ينظر إلي ساخر و لما أنهيت القراءة قال: ما هذا أنت صحافي ممتاز و ليس لهذا الغرض دعوتك للرحلة، أمح ما كتبت و أكتب الهجرة." (3)

ثم أقترح عليه: " أكتب فأنت السندباد الجديد لا تكتب عن السندباد فقد تولى الأمر غيرك منذ دهر بعيد." (4)، لذلك تحول سليم إلى السندباد الجديد.

أ ـ 2 السندباد البحري الجديد:

إن هذه الشخصية هي شخصية سليم نفسها و ما تبدل فيها هو الاسم فقط، فأما أي سمة تميزها لم تورد في النص و إذا كان سليم مجنونـًا مقيدًا في هدا العالم فهو في العالم الأخر حرًا طليقـًا يقول ما يشاء و يفعل ما يشاء لأن في فضاء المتخيل يسمح باختلاط العجيب و الغريب و المنطقي و ألا منطقي. قال الجاحظ: " ليس في مجلسنا هذا فرق بين الحقيقة و الخيال، بين الماضي و الحاضر و المستقبل." (5)

كان السندباد في هذا العالم مكثار السؤال مكثار الفضول، وهذا يدل على حبه الشديد للمعرفة و التطلع، حتى أن القوم كانوا ينتظرون حضوره لأنه يحتل مكانة متميزة عندهم قال أحدهم مرحبا: " سندباد أهلاً بك، طال غيابك (...) كلهم في انتظارك." (6)

---

(1) الرواية، ص 22.
(2) نفسـه، ص24.
(3) نفسـه، ص24.
(4) الرواية، ص25.
(5) نفسـه، ص119.
(6) نفسـه، ص51، ص 52.

فهم يعرفون عن أخلاقه الرفيعة التي تمجدها البطولات الكثيرة لأنها في وقت ما كانت تحظى بالحب و الاحترام لدى الأجيال العربية المتلاحقة، ولها حضور خاص في الذاكرة الجماعية الإنسانية.

لقد أقحم الراوي السندباد في قضايا جديدة بعيدة كل البعد عن زمنه و عصره، فهو الآن يتحدث إلى الجاحظ و ينقل له انطباعه حول كتبه التي طالعها.

" أشار الجاحظ بالجلوس و قال مبتسما:

- و أي كتبي قرأت ؟
- البيان و التبيين وَ الحيوان. " (1)

ثم يعود مرة أخرى إلى جلجامش و يسأله عن الأرض المفقودة " هل وصلت إلى الأرض الأرض المفقودة." (2)

كما كان يجيد الإصغاء و الاستماع إلى أحاديث الآخرين عله يجد مراده أو يستفيد منهم في حين أنهم كانوا متحمسين أيضًا لسماع حكاياته التي ألفوا سماعها في ألف ليلة و ليلة، فكيف ستكون حكايته الجديدة بعدما تحرر من سلطة شهرزاد؟

تبقى دائما الشجاعة والمعاندة من الدلالات الدقيقة و الأعمق خفاء في رحلات السندباد، فهو لم و لن يتردد أبدًا في خوض زمام المغامرة و ركوب البحار و الأهوال، فهو نموذج عن الشهامة و الإقدام. ففي المقامة الرابعة نجده يسارع في إنقاذ المرأة التي استنجدت به يقول: " و لكنها نادتني باسمي... كيف أتجاهل نداءها واستغاثتها؟" (3) ، وهذا السندباد هوا لبطل المقصود في الرواية و الذي سنتكلم عنه في تحليلنا لهذه الدراسة.

ب . جلـجامش:

صاحب المقامة الثالثة، و يعود اسم جلجامش إلى بطل الملحمة الرافدية التي سميت نسبة له، فهي تعد مثالا على خلود العمل الفني الذي يتجاوز الزمان و المكان و جلجامش هو "ملك أور الأسطوري و بطل الملحمة المشهورة باسمه و قصته مبنية على أساطير عاشت في سومر لعدة قرون، وهو بغى و عسف الناس. فخلقت الآلهة الأم(أرورو) كائنا

(1) نفسـه، ص54.
(2) نفسـه، ص70.
(3) الرواية، ص122 .

بشريا من الطين اسمه(أنكيدو)، ثم تصادقا وغزا معًا و قاما بمغامرات عدة، و غازلت عشتارجلجامش لكنه رفضها لتقلب مزاجها فأرسلت ثور السماء، ففتك به بمساعدة(أنكيدو) وعندما مات صديقه رحل للبحث عن عشبة الخلود ثم عاد حزينا محطمًا."(1)

هذه كانت لمحة قصيرة عن حياة البطل الذي استحضره سليم من هذه الأساطير القديمة ليجمعه بشخصيات أخرى تختلف عن عصره، حيث قدم لنا الراوي وصفًا ملخصًا عن جلجامش فقال: " هذا الفتى الجميل... إنه جلجامش البحار " (2)، و البحار تدل على أن رحلاته كلها كانت في البحار كما ورد وصف آخر على لسان البطل السندباد:" عدت أنظر إلى جلجامش، و قد تدلت على صدره ضفيرتان من شعر أسود كثيف و كأنها حبال مرساة. " (3)

إن السارد هنا أمام حقائق تاريخية ثابتة لا يحق له أن يزورها أو يحرفها، فيمكن له أن يحتفظ بجوهرها و يضيف دلالات جديدة تخدم إيديولوجيته.

ففي المقامة ينطلق جلجامش كما عرفنا للبحث عن ماء الحياة من أجل إعادة الروح إلى صديقه أنكيدو قال: " خرجت من بلدي بعد وفاة صديقي أنكيدو بحثا عن ماء الحياة لأعيد إليه الروح الذي فر من جسده بعدما مزقته السيوف، بعدما رفضت دفنه حتى تعفن الجسد."(4)

فهو أيضـًا يمثل رمزًا للشجاعة و الإقدام، قال له أحد شيوخ الجزيرة عين الحياة: "ولما رأينا إصرارك لم يكن أمامنا سوى توجيه العواصف لإغراق المركب لكنك تجاوزت حدًا معينـًا من المسافة، فقد اخترقت الحاجز و تكشفت الجزيرة أمامك."(5)

الشراسة والبطش والجبروت من صفاته التي عرف بها، فلقد استحضر جلجامش موقفـًا ينقل لنا فيه هذه الحقيقة: " إن الواحد منا كان يقتحم الموت عاري الصدر ليقال عنه البطل

(1) طلال حرب: معجم أعلام الأساطير و الخرافات في المعتقدات القديمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 153.
(2) الرواية، ص52.
(3) الرواية، ص 52، ص53.
(4) نفسه، ص92.
(5) نفسه، ص75.

المقدام... كان يرد مورد الهلاك ليسمع من السيد كلمة مدح ليرتفع على منصة الشرف ساعة من نهار."(1)

وهو بهذا يحمل بذور الندم و الحسرة على ما فعله في الماضي، إنه الآن يستعمل عقله الحكيم بعدما تكشفت له أسرار الحياة، بعدما اطلع على الأقوام و عرف مواطن القوة و الضعف في الحكم على الأمور يقول:" أحسست بالخجل و قد رأيت نفسي في معترك الحرب لا أسأل نفسي لماذا أقتل؟ لماذا أفتك بالشيخ والصبي؟ لماذا أسبي الفتاة؟ لم أسمع يومًا إلى كلمات الرحمة و أنـا أعلوا الضحية. "(2) لقد تغير جلجامش بين رحلاته الماضية و رحلاته الآن، إنه أصبح يدرك الحقيقة كاملة، إن خلود الإنسان لا يكمن في اعتلاء جسد الضحايا و إنما يكمن في امتلاك زمام الأمور بالعقل و الحكمة.

ج . الدرويش (حي بن يقظان): لقد ظهرت شخصية الدرويش مرتين:

ظهر **في المقامة الأولى** كمرشد أو موجه لسليم فهو يذكره للسندباد: " لقد حدثته عن ذلك الدرويش الذي قال لي يومًا بأنني قريب منها" (3)، لم يعط الراوي أي وصف لهذا الدرويش في هذه المقامة.

ظهر في **المقامة الثانية** على أنه الشيخ الضرير، فلقد ظهر فجأةً على ظهر سفينة يقول السندباد: " ثم انتبهت فجأة إلى صوت الشيخ الضرير وهو يمسك يدي"(4) فكان السندباد يعرف هذا الشيخ لأن اللفظتان جاءتا معرفتان بـ" الـ "، لكن هويته الحقيقية لم يعرفها السندباد بعد، فعندما وصل إلى مجلس الشيوخ سأله الجاحظ: " قل لي هل عرفت الشيخ الذي يرافقك في الرحلة؟

- لا و لكنني تركته على الشاطئ وحيدًا أعزلا، أخشى عليه الوحوش، إنه ضرير.

- ضحك الجاحظ حتى علت قهقهته و هو يقول: ... ذاك حي بن يقضان. " (5)

فلقد تدرجت معرفة السندباد لهذا الشيخ من الدرويش إلى الشيخ الضرير إلى حي بن يقضان، و هذا التدرج يوافق التدرج في المعرفة من المجهول إلى المعلوم.

---

(1) نفسه، ص102.
(2) نفسه، ص103.
(3) الرواية، ص20.
(4) نفسه، ص30.
(5) نفسه، 56.

شخصية **حي بن يقظان** كتب عنها العالم الموسوعي العربي ابن طفيل في قصة المشهورة و الغاية منها إظـهار اتفاق باطن الشـرع أو الدين مع الفلسفة، يمثل فيها حي دور الإنسان الذي يستطيع بقوته العقلية بلوغ أسما درجات المعرفة دون الاعتماد على مجتمع أو دين.

لقد أشار الراوي إلى شخصيات أخرى عابرة حيث ورد ذكر أسماءها لكنها لم تشارك في الأحداث مثل: بوذا، روبنسون كروزو، روني غينون، و كاهنة بني مزيغ.

كما توجد شخصية أخرى تردد ذكرها على لسان الأبطال لكنها لم تكن حاضرة في الأحداث، وليست مشاركة أيضًا تمثل شخصية عرضية، وهي شخصية **الخضر** علي السلام. قال البخاري رحمه الله، حدثنا محمد بن سعد الأصبهاني، حدثنا ابن مبارك عن معمر بن همام، عن أبي هريرة، عن النبي صلى الله عليه و سلم قال: "إنما سمي الخضر لأنه جلس على فروة بيضاء، فإذا هي تهتز من خلفه خضراء. "(1)

"واللون الأخضر لون تجدد الطبيعة والماء و رمز من رموز الخلود ونعيم الجنان." (2)

قال تعالى: (فوجدا عبد من عبادنا أتيناه رحمة من عندنا و علمناه من لدنا علما) (3) و يقصد به عز و جل الخضر عليه السلام.

" قال البعض أنه كان رسولاً و قيل بل كان ملكاً وذهب الكثيرون إلى أنه لم يكن نبياً، و ذكر ابن قتيبة في المعارف أن اسم الخضر: " بليا بن ملكان بن فالغ بن عابر بن شالح بن ارفخشد بن سام بن نوح عليه السلام، قالوا و كان يكنى أبا العباس و يلقب بالخضر وكان من أبناء الملوك ذكره النووي في تهذيب الأسماء، و حكى هو و غيره في كونه باقيًا إلى الآن." (4)

---

(1) أبي الفداء إسماعيل بن كثير: البداية و النهاية، مج1، ج1، دار العقيدة، الإسكندرية، ط1، 2007، أخرجه: أحمد (2 / 312، 318) و البخاري(3202) و الترميذي(3151) و الطبراني في الأوسط (5749) وابن حيان (6222)، ص356.
(2) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفرابي، بيروت ، لبنان، ط 1، 1994، ص484 .
(3) سورة الكهف، الآية 56 .
(4) أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن الكريم، ج3، قوبلت هذه الطبعة على عدة نسخ خطية بدار الكتب المصرية، دار الفكر،دط، دت، ص96.

وهذا ما يفسر بقاء هذه الشخصية الرمزية على مر العصور و ارتداؤها أثوابا عدة هي ثوب الرجل الصالح، الولي الطاهر و النبي.

لقد حسب السندباد أن الشيخ الضرير هو الخضر قائلا للجاحظ :" كنت أحسبه الخضر.

_ ضحك الجاحظ و قال: أنت تطلب عزيزًا يا بني، الخضر ليس لك، و لا لأمثالك و لن تستطيع معه صبرًا أبدًا مهما فعلت." (1)

"فالتقاء الأساطير في كتب التاريخ و قصص الأنبياء على وجه العموم من النصوص ذات السلطة في المجتمع وظيفته تأسيسية، فهي تتحرك باعتبارها رموزًا حملت في نظام الثقافة العربية الإسلامية بمضامين جديدة تراكبت على القديمة وهي تضع علامات للمعنى في جميع مناحي الحياة الطبيعي منها و الثقافي الحضاري." (2)

2-2 -2-2- <u>شخصيات ذات مرجعية تاريخية:</u>

يستلهم الراوي شخصياته من التاريخ وربما تكون أقرب إلى زمنه من زمن الأسطورة، فهو مرتبط بالحقيقة التاريخية، فلا يحق له تزويرها أو تحريفها، فهي" تحيل إلى معنى تام وقار تتضمنه ثقافة ما. "(3) و هذه الشخصيات هي:

أ . ابن بطوطة:

صاحب المقامة الخامسة: و هو من أشهر رحالة العرب في القرن الرابع عشر، ولد بمدينة طنجة بالمغرب في عام 1304م، بدأ سياحته و هو في السن الحادية والعشرون، فزار الجزائر وتونس و مصر و الشام والحجاز و القرم و روسيا و إيران والهند وجزائر الهند الشرقية و الصين، ووصف رحلته في كتاب سماه: < **تحفة النظار في غرائب الأمصار و عجائب الأسفار** >، قضى ابن بطوطة في رحلته هذه(28 سنة).(4)

فلقد قدم الراوي وصفًا مقتضبا عنه قال: " كان ابن بطوطة في هندامه العربي."(5)، فهو شخصية عربية من التاريخ الإسلامي قدم الكثير لأمته من خلال ما سجله من رحلات

(5) الرواية، ص57.
(2) محمد عجينة: المرجع السابق، ص455.
(3) إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص157.
(4) سليمان إبراهيم العسكري: كتاب العربي، الكتاب47، مجلة العربي، ط 1، 2002، عن العربي، العدد9، أغسطس 1959، ص110.
(5) الرواية، ص169.

بأمانة و صدق، قال:" حاولت أن أسجل بأمانة ما شاهدته وسمعته و ترفعت عن الكثير من الأخبار التي لم أجد لها في عقلي ما يرجح أخبارها."(1)

إنه يعرف من أمور البلاد و العباد الكثير و قد قضى جل حياته في الترحال والتنقل، فهو لا يقل عن السندباد وجلجامش خبرة، ركب البحار و اعتلى صهوة الخطوب، فلقد تضمنت هذه المقامة إحدى رحلاته إلى الهند الأقرب إلى الحقيقة من الخيال.

ب . الجاحظ:

لم يعطه الراوي أي صفة تميزه، قدمه لنا على أنه صاحب كتابي: **البيان والتبيين** وَ**الحيوان**، لم يحك لنا أي قصة، فقط شارك في الحوارات التي دارت بين الشخصيات في المقامة الأساسية.

بدا متعصبًا لآرائه ناقماً على ما قدمه في السابق يقول: "ماذا تذكر عني الأجيال؟ كنت معتزلي الفكر، كنت ساخرًا من بني جلدتي، كيت و كيت و كيت.. وهل يشفع لي أن تركت ورائي مجموعة من الرسائل و الدفاتر تعدونها كتبًا؟ إنني لو عدت إلى مبتدئ أمري ما كتبت شيئًا منها. "(2)

الجاحظ غير راض عن الشيء الذي قدمه لماذا؟ ألانه ربما أعاد النظر فيما كتب، أو ربما نضج فكره و اكتمل في مرحلة ما حتى أصبح يبدو له الشيء الذي كتبه في مرحلة الشباب كان خلاصة فكر بسيط ساذج، فكر في المراحل الأولى للنمو و التطور و هذه القضية تصادف الكثير من الكتاب، فإنه بعد بلوغ درجة من النضج الفكري و الاكتمال ينظرون إلى أعمالهم السابقة و التي مر عليها زمن طويل أنها بسيطة و ساذجة.

لقد تعددت الشخصيات وتنوعت داخل هذه المقامات (**م 1 _ م 4 _ م 5**) و التي تضمنت المقامة الأساسية،وهي شخصيات عادية قريبة من الواقع من صنع رواتها: جلجامش، ابن بطوطة و السندباد حيث لم تذكر أسماؤها لذلك كانت تأتي:

_ معرفة بالإضافة إلى المعرفة مثل : شيوخ الجزيرة، هم الحكماء.

---

(1) نفسه، ص70.
(2) الرواية، ص 72.

_ أو معرفة بـ " الـ" مثل: الشيخ، الشيوخ، القوم، الحبشي، البحارة، الساحرة، الغرباء، السيد، لكننا نجد في مقامة السندباد **(الرابعة)** نوعا آخر من الشخصيات هي:

الشخصية العجائبية:

هي كل الشخصيات التي تلعب دورًا في مجرى الحكي و المفارقة لما هو موجود في التجربة وفي هذا النطاق تبين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي و طريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف."(1) و نقصد بها شخصية الساحرة.

الساحرة :

السندباد في رحلته يتعرض للهجوم من طرف المرأة الساحرة وَ الساحر له قدرة فائقة على معرفة ما جرى و ما سيجري، كما أن له خدمًا من الجن أو غير ذلك، و هو بواسطة الأعمال السحرية يقدر على تدمير أو إخفاء المدن بما فيها، و أن يأتي بالأعمال المستحيلة و له قدرة فائقة على التحول في أي صورة." (2)

الساحرة في هذه المقامة تحاول إخفاء المدينة التي سلبتها من أهلها تحت الأرض وتحول كل من يحاول الوصول إليها إلى عظام " كانت الفسحة التي انفتحت فجأة أمامنا شبيهة بالميدان الذي حدثت فيه معارك متتالية، فبقايا العظام المنثورة هنا و هناك تحدث عن مآسي جسمية فاضت فيها الأرواح، و غادرها اللحم تاركًا العظام تبيضها الشمس والأنواء." (3)

ثم أنها تتحول من صورتها البشعة صورة العجوز الطاعنة في السن إلى صورة الشابة الجميلة التي تغري الناس، وإن الساحر يحتاج إلى خادم من الجن فإن خادمها عقلها و ما وصلت إليه من تطورا لآلات والوسائل العجيبة التي تساعدها على بلوغ مرادها، تقول معترفة: "انصرف همي للزمن أولا فطويته محافظة على أعز ما تملك المرأة جمالها، و طويت المسافات فجعلت أصقاع الأرض شرقًا وغربًا ثم تمنعت بالحواجز التي صرفت

---

(1) سعيد يقطين: قال الراوي، ص 99.
(2) نفسه، ص90.
(3) الرواية، ص29 .

عني المغامرين و الطفيليين، وعبثت قليلاً بالملوك والسادة على سبيل التسلية من جانبي و بعث المخاوف مني فلقبوني بالساحرة." [1]

أما **المقامة السادسة:** فإن شخصيتها عادية ذات ملامح واقعية، اختلقها الراوي لغايات حكائية محضة تتمثل في:

شخصية حسين:

وصفه الراوي" كان حسين في الرابعة عشر من عمره، أسمر البشرة، طويل القامة، قوي البنية تخاله في السادسة عشر من عمره، و لكنه كان يؤثر العزلة، يمضي وقت فراغه في مكتبة والده، يقلب عناوين كثيرة تثير فضوله."[2]

شخصية عدي:

وصفها لنا الراوي بدقة حيث قال:" كان عدي أسن منه سنة، ولكن لم يكن في بنيته، بل كان أبيض البشرة خفيف الحركة لا يستقر على رأي أبدًا و لكنه يتوقد ذكاءً و رهافة إحساس. "[3]

إن مثل هذا الوصف يوهم بواقعية الشخصيات و يقربهما من المتلقي، يبدو عليهما أيضًا الفضول فكلاهما أقبل على فتح طرد لا يخصهما واستعمال ما فيه(الكتاب) من دون إذن، ضحك عدي و قال:" أبوك في سفر... متى يعود؟ افتحه ثم أعد الشريط اللاصق(...) ربما كان يوجد في الطرد ما لا يوجد في الرفوف."[4]

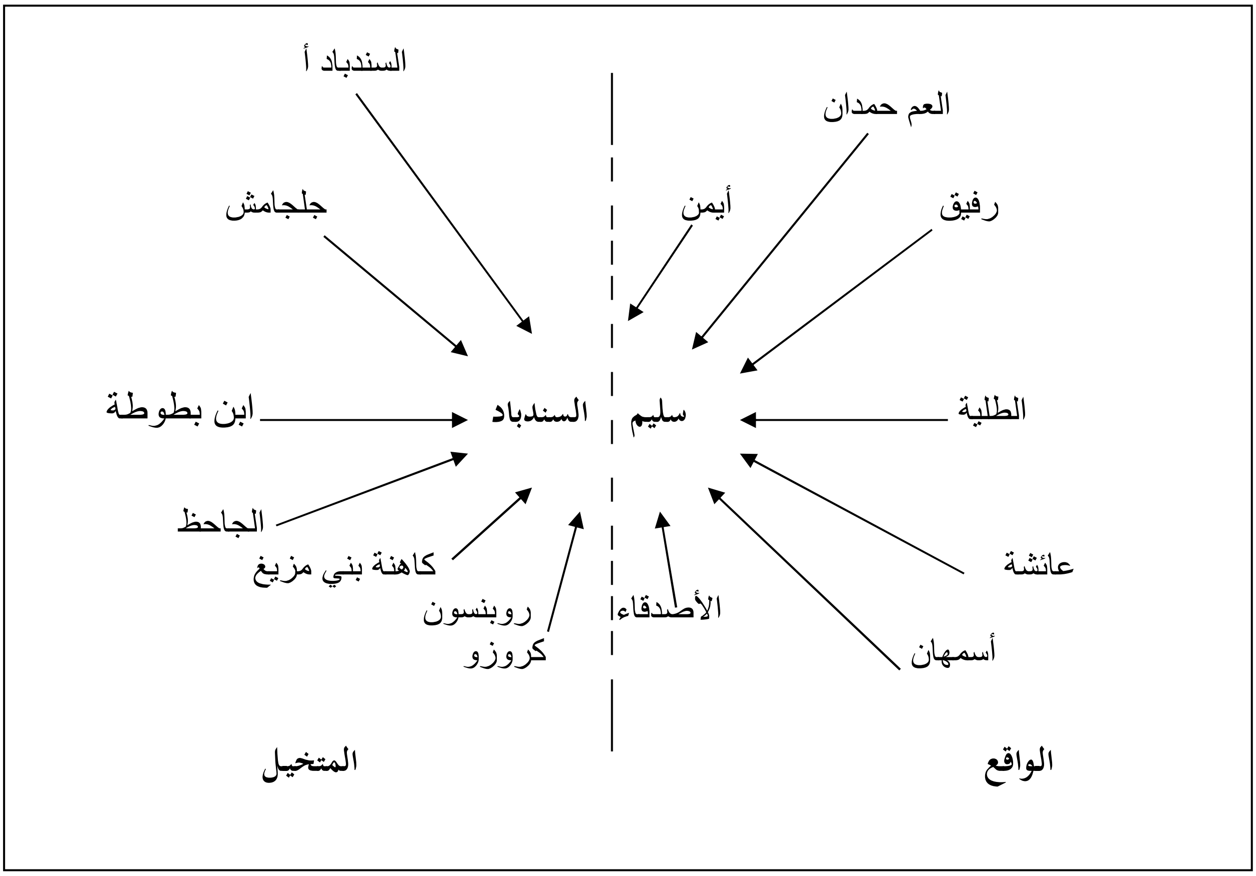
في رحلتهما الغريبة تظهر شخصيات أخرى لم يذكر الراوي اسمها، و إنما قدم بعض صفاتها الدالة عليها، " شخص معمم قد أسدل على جسمه الفارغ الطويل عباءة زرقاء باهتة اللون يشد في يديه زمام الجمل الذي يقوده. " [5]

نجد صفات أخرى قدمتها الشخصيات من خلال حوارها، " حقًا إنهم طوال القامة مترين أو يزيد قليلاً كلهم، هل هي مصادفة ؟.. أم.." [1].و يقصد بهؤلاء الأشخاص قبيلة عاد المعروف عنهم أنهم طوال القامة

---

(1) نفسه، ص154.
(2) الرواية، ص200.
(3) نفسه، ص201.
(4) نفسه، ص201.
(5) نفسه، ص213.

لقد كانت شخصية سليم واقعًا و السندباد متخيلاً هي الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث، فكانت المركز الذي يربط بين هذه الشخصيات، و يمكن أن نمثل تموقعها بالنسبة لهم بالمخطط الآتي:



الشكل رقم 6: محورية الشخصية بين الواقع والمتخيل

فالراوي عمد إلى استحضار مثل هذه الشخصيات التي استقاها من عوالم نصية أخرى كتابية أو شفاهية، بث فيها الروح من جديد وجعلها ناطقة عن نفسها عن ماضيها وحاضرها و مستقبلها، و كأنه أعطاها فرصة جديدة للتعبير عن تجاربها المميزة من جهة و لتصحيح المفاهيم الخاطئة و التي ظلت محصورة في تفسيرات محدودة لا تنبئ بدلالاتها الحقيقية من جهة أخرى، قال حمدان:" انظر لماذا رفض جلجامش أن يكون مجرد راوٍ لحكاية قد ترويها عجوز

(1) نفسه، ص 214 .

خرقاء، إن رحلته ليست مغامرة للسمر.. لقد حول هؤلاء فعل الرجال إلى مغامرات لتجزيه الوقت."[1]

فهي لا تتكلم من الفراغ بل تنطلق من حقيقة كانت موجودة يومًا و سجلتها كتب التاريخ أو الجغرافيا أو الأساطير بأمانة، و نحن نتبع خصائص هذه الشخصيات و أفعالها نتبين بوضوح آثار تلك الخلفيات النصية في بنائها، و السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا لماذا عمد سليم إلى جمع هذه الشخصيات باختلافاتها الزمنية و المكانية في مكان واحد؟ لماذا هؤلاء النماذج من الرحلات بالذات؟ لماذا جمع التاريخ مع الأسطورة مع الأدب مع الجغرافيا؟ لا بد أن هناك دلالة ما وراء هذا البناء الفسيفسائي؟

إن البطل – كما قلنا سابقًا – يعاني من أزمة نفسية و ضيق كبير سببه الغربة، الغربة الفكرية التي تجعله لا يستطيع التواصل مع الآخرين و لا يستطيعون هم أيضًا التواصل معه لأنه مجنون، هذه الأزمة شجعته على خلق عالم وهمي يلجأ إليه، إنه نوع من الهروب عن الواقع وهذا لن يتحقق إلا بواسطة **الرحلة الوهمية** أي الانتقال من الواقع المعيش إلى عالم آخر وهمي، يقول عن الرحلة: "ليست استحضارا، إنها المعاينة.. إنها الرحلة، ليست قصة أرويها لأمثالك، إنني أذهب إلى هناك... أجالس القوم أخوض أهوال البحر و مجاهل القفار، أتعب.. أشقى أعبر نهر الزمن جيئة و ذهابًا."[2]

لقد طغت هذه الفكرة على وجدانه و كيانه حتى أصبح مهووسًا بها، فوجد نفسه أمام شخصيات كان همها الوحيد الرحلة،عدم الثبات وعدم الاستقرار أمثال: جلجامش، ابن بطوطة، السندباد، يقول جلجامش: "إن شيئًا في نفسي يقودني دوما إلى الرحلة و كأنها قدر مكتوب، أجد ضرورته كلما طال بي المقام في مكان ما."[3]

فمفتاح الرحلة عنده هو أن يتحول إلى سندباد، فلا بد من تغيير الاسم و تغيير الهوية لتنجح رحلته، فلقد كانت هذه الشخصية كما عرفها تمثل بالنسبة إليه مصدر قوة و إصرار و كفاح، إنه من خلالها يريد أن يحقق متعتين: متعة الترحال ومتعة الفكر بمجالسته أهل العقل والحكمة. إنه يحاول الوصول إلى مكانة مرموقة اجتماعيًا و سياسيًا علميًا و ثقافيًا، مكانة

([1]) الرواية، ص85.
(2) نفسه، ص84، ص85.
(3) نفسه، ص79.

تستقطب الآخرين من حولها فتبعث في نفوسهم الدهشة و الإعجاب ومن حيث لا يشعرون يتبنون أفكارها.

هكذا فعل سليم مع شخصياته في الواقع مثل ما فعل السندباد في حكايات ألف ليلة و ليلة،" فكل ذلك لا يعدو كونه الإطار لإبراز الشخصية الحقيقية النابضة بالحياة من خلال القدرة الإنسانية البحتة المتمثلة في إنسان فرد يواجه العالم."(1)

فسندباد اليوم يحمل هموم واقعنا يتألم من حالنا فعندما رحل في **مقامته الرابعة** إلى المستقبل، كان همه الوحيد معرفة كيف سيكون مصيرنا يقول: " كنت أستمع إليهم و كأنهم يتحدثون عن غدٍ لا أعرف عنه شيئًا، غد مخيف و أنا أبصر في الأقوام التي أعرفها البذور الأولى لهذا الصراع القائم على بسط مناطق النفوذ من أجل التجارة، إنني تاجر أدرك جيدًا هيمنة السلع على القرارات السياسية."(2)

"فحكايات السندباد بمثابة حوار أو جدل بين الانغلاق و الانفتاح تمامًا كالثقافة العربية المعاصرة لها التي تتميز بالالتحام بين عناصر مألوفة وأخرى غريبة بين البر والبحر."(3)

الراوي وظف الأسطورة كحامل إيديولوجي رمزي ليعبر عن حدة الصراع بينه و بين الواقع الخارجي، و في ظل هذه الظروف يتجلى خوفه الكبير الذي يهدد عالم الإنسان المعاصر، فإذا كان موضوع أسطورة جلجامش في الأصل يدور حول البحث عن الخلود ليحقق رغبته و ذاته فهو متمرد على الحقيقة الكونية الوجودية ألا وهي الموت، لأنه يعتقد أنه مسلوب الحرية، مسلوب الخلود في هذه الحياة.

فإن هذا ينعكس على نفسية البطل الذي يمثل رحلة بحث الإنسان عن الذات المستلبة في عصرنا الراهن الذي يجعل منه إنسانًا مغتربًا جسدًيا و فكرًيا، لا فائدة من وجوده فهو

---

(1) عليمة قادري: مرجع سابق، ص353.
(2) الرواية، ص 152.
(3) عبد الفتاح كيليطو: الأدب وَالغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص106، ص107.

أيضًا بطل متمرد على قوانين المجتمع و الواقع، و بعبارة أخرى" بطلها باحث عن كنوز وهمية تعيد لخياله مسحة الثقة الأبدية التي تتحرك نحو التلاشي."(1)

فالبطل في الرواية ينطلق من عقدته الأساسية **التقاعد** التي يراها من منظور واسع حيث يقول: " التقاعد! هذه اللفظة لا تطلق على المرأة التي بلغت سن اليأس من الإنجاب فقط، الرجل لا يكون قاعدًا بذلك المفهوم أبدًا(...)إن التقاعد الذي يتحدثون عنه و يجبروننا عليه موت قبل الموت، و إنها نهاية قبل النهاية، إن جنون العالم كله في هذه الوضعية يا رفيق، إن الواحد منا إذا بلغ ذروة النضج و التجرد و الخلاص و العلم بدل أن يستفيد العالم من خبرته يحيله على التقاعد."(2)

الوضع الذي آل إليه البطل دفعه للبحث عن عالم ينجب فيه فكرًا و علمًا بعد مرحلة النضج والاحتمال بعد سنوات الخبرة التي قضاها في التعليم و لأنه تمرد على قوانين الجماعة، أصبح في عرفهم مجنونًا غير سوي.

لقد اختار الراوي تيمة الرحلة عنصرًا مهمًا في بنائه الذهني فالحركة التي بداخله من انصدامات و صارع للأفكار و العواطف جسدتها حركة الشخصيات بداخله، التي تكاد تكون لا متناهية من المجازات و الرموز و الدلالات.

إن تحقيق الذات مرهون بما يصل إليه الفرد من علم و معرفة، مرتبط أيضًا باستنهاض الفرد لقواه المعنية بالجماعة في ظل هذه المعرفة، فسر الخلود الحقيقي يكمن فيما يعود بالنفع عليها، و منه تتجلى رغبة الروائي في استنهاض الواقع الروائي و في تشخيصه على نحو غير مباشر.

---

(1) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص130.
(2) الرواية، ص14.

2 – 3 – المستويات السردية:

إنه لا يمكن أن يخلو أي عمل سردي من عنصرين أساسيين الصيغة بتنويعها العرض والسرد اللذان يخضعان لوضعيات مختلفة تبعًا لموقع الراوي و طبيعة الرؤية السردية التي تتجاوز حدود العلاقة التقليدية بين الكاتب و الشخصيات، و تجعل من الراوي أكثر أهمية في الدراسة النقدية، عندما يحاول معرفة الزوايا التي يطل منها على نصه والتي تتعلق بكيفية رؤية الراوي ما يروي، هل يدع الشخصيات تقول بصوتها مباشرة ؟ أم يروي بصوته هو؟

" إن مقولة نمط القص< **الصيغة** > وهيئة الرؤية تتقاطعان في المسافة بين الراوي و ما يروي، أي كيف يرى الراوي ما يروي، ليست بمستقلة عن كيف يروي الراوي ما يرى. "(1)

" إن تفاعل العرض و السرد يولد الصيغ الصغرى التي تؤثر في بنية السرد و تشكل الخطاب، وهذا تحت تأثير متطلبات البنية الدلالية للنص، و مستلزماته الجمالية لتحديد حالات رصد الأحداث في الرواية الذي يدعو حضور حالات الاستذكار و الاستشراف و كلها أبعاد تتطلب تحطيم حاجز الأحادية الصيغية، و نسج تآلفات بين مستويات حكائية متعددة. " (2)

لقد حدد موقع الراوي في ثلاث زوايا تتعلق برؤيته للشخصيات و الأحداث، حيث " انطلق "**بويون**" في حديثه عن الرواية و الرؤيات من علم النفس و من تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية و علم النفس و استنتج ثلاث رؤيات و هي: الرؤية مع - الرؤية من خلف – الرؤية من الخارج." (3)

إن التقنية التي اعتمدها المؤلف في روايته سمحت ببروز عدة مستويات سردية في عالم الرواية.

---

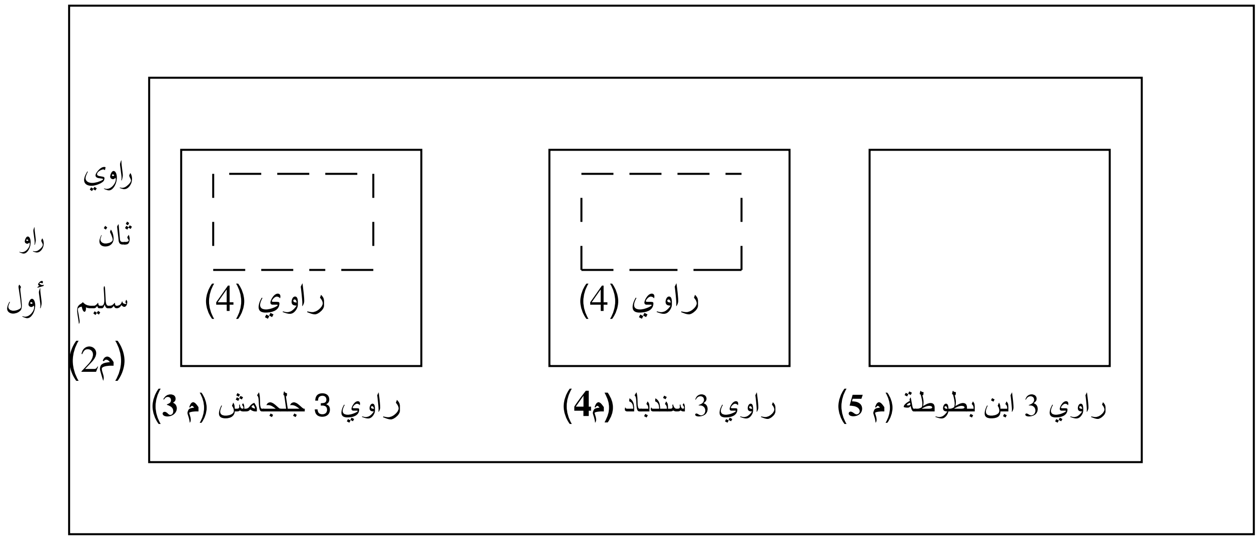
(1) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، (في ضوء المنهج البنيوي التكويني)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1990،1، ص 108.
(2) عمرو عيلان: الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، ص 103.
(3) عن: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص288.

ففي **المستوى الابتدائي الأول**: نلاحظ أن مصدر السرد هو الراوي/المؤلف نفسه، فهو الذي تولى نقل الأحداث و حوار الشخصيات و أفعالها في مختلف المواقف.

أما **المستوى الثاني**: و تمثله الشخصية نفسها التي قامت بالسرد عن نفسها (المونولوج الداخلي) من خلال عملية التداعي و الأحلام.

أما **المستوى الثالث**: و تمثله شخصيات البطل التي بادرت هي الأخرى بسرد مغامراتها، في هذا المستوى أيضا تظهر بعض الشخصيات تروي هي الأخرى بعض من أحداثها و بالتالي تقع في مستو رابع، و هكذا ففي كل مرة كان الراوي يبتعد ليترك صوت الشخصية تعبر عن نفسها.

لقد اعتمد الكاتب في روايته على بنية التأطير من خلال عملية التضمين التي تشكل نسقًا بنائيًا متميزًا مما يغني الرواية جماليًا و فنيًا، " فمنطلق تدقيق هذه المسألة التمييز بين درجات القص فالسند هو مستوى قصص أول أو قص من الدرجة الأولى، أما المتن الحكائي ذاته(أي المادة المروية) فيمثل درجة ثانية من القص أو هو قصة ثانية." (1) ويمكن أن تلخص هذه المستويات في الرواية بالمخطط الآتي :



شكل رقم7: المستويات السردية في الرواية (م : مقامة)

(1) الصادق قسومة: مرجع سابق، ص 143 .

فالمقامة م 3 – م 4 – م 5 كلها تضمنت في المقامة الأساسية(م 2) و كانت في نفس المستوى حيث كان كل راوٍ يحكي مغامراته بعد انتهاء الآخر أي بالتناوب.

سنحاول أن ندرس كل مستوى بمفرده متناولين فيه علاقة الراوي بحكايته من حيث المشاركة و مقدار الرؤية و صيغ و كيفيات العرض السردي، عبر الأصوات السردية من خلال المستويات التي اشرنا إليها.

2-3-1- الراوي (الموقـع ، الرؤيـة ، الصيغـة):

إن التقنية التي اعتمدتها الرواية تعتبر توجيهًا لزاوية الرؤية بطريقة تستدعي تعدد المستويات و بالتالي تعدد الرواة الذي يصاحبه تنوع المواقع و اختلاف الصيغ، فالرؤية و زواياها قد تتعدد و تتفرغ من خلال تعدد مواقع الشخصيات المصورة للحدث، حيث تتآزر هذه العناصر في نظرة موحدة تخترق كل مناحي الحياة بمنظور روائي يمثله الراوي داخل النص.

وما علينا في هذه المرحلة سوى تفسير و تأويل بنية الفهم الداخلي لهذه المستويات بمنظور رواتها انطلاقا ممن يمثلهم و يتحدث على ألسنتهم من شخصيات.

* **<u>المستوى السردي الأول:</u>**

فالراوي الأول ينهض بمهمة حكي الأحداث حول البطل وعلاقته بالشخصيات الأخرى و ما تفكر فيه و ما تطمح إليه، فلقد اكتفى بظهور صوته، فهو غائب غير مشارك في الأحداث، يقف بجانب الشخصيات يبدو خبيرًا بظروفهما و حياتها متخذا بذلك دور الراوي العليم، و بالتالي يكون أكثر علمًا بالشخصية من نفسها يعرف ما تحس به و ما يدور بخلدها يقول الراوي: " لقد شعر سليم بالقلق ينتابه أول الأمر من هذه الحالة و شكك في سلامة حواسه، وراح يسأل نفسه"[(1)] وهدا مقطع آخر يدل على معرفة الراوي العليم: " أحست بكثير من الشفقة تجاه هذا الشيخ الذي أصبح علمه ثقيلاً على كاهله(...) وعلمت أن ما يسمه الناس به من جنون إنما مرده إلى هذا الضرب من التفكير..."[(2)]

---

(1) الرواية، ص05.
(2) نفسه، ص67.

تزداد المعلومات التي يقدمها الراوي عن شخصياته لأنه يقع من خلف الأحداث التي يرويها، فنلاحظ طغيان الخطاب المعروض على خطابه السردي، لأنه عمد إلى تقديم مقاطع حوارية منقولة بين الشخصيات، دارت بين البطل و الطبيب، البطل و الممرضة بين العم حمدان و الطبيب، معتمدًا على صيغة الخطاب المعروض غير مباشر،الذي يتوارى فيه السرد ويظل الراوي يدلل على وجوده من خلال معينات العرض غير مباشر.

و المقاطع المشهدية كثيرة في الرواية نذكر منها:

" هز سليم رأسه دون أن تفارقه ابتسامة شاحبة و قال:(...)

- ارتبك الطبيب و تحرك من مجلسه و قال:(...)
- ضحك سليم ضحكة رقيقة خافتة و قال..." (1)

يلجأ الراوي إلى نقل أقوال شخصياته مع تسجيل مصاحبات هذه الخطابات و ما تحمله من دلالات، فهذا النوع من الصيغ يجعل أحداث الرواية متزامن مع سردها و هذه ميزة الحوار الذي يعمل على الحضور الذهني و النفسي للشخصيات و يتيح لها فرصة الكلام عن نفسها.

فالراوي يبني محكية انطلاقا من أدوات ذهنية تدور في خلد شخصياته، فلا وجود لأي اختلاف بين ما يسرده عن البطل وما تتكلم به الشخصية عن نفسها، فمثل هذه الخطابات منحت مجالاً كبيرًا للبنية الإيديولوجية في الظهور بشكلها التام و الواضح.

وعلى الرغم من استبداد الراوي العالم بكل شيء و الخارج عن نطاق مرويه بمعظم فعاليات أداء هذا المروي في الرواية، يتخلى عن سلطته السردية مفسحًا المجال لبروز مظهر سردي آخر أنجزه كل من سليم و العم حمدان.

* **<u>المستوى السردي الثاني:</u>**

يختفي صوت الراوي تمامًا في هذا المستوى و يظهر صوت البطل سليم الداخلي، و في هذه الحالة تحل الهواجس وأحاديث النفس و التأملات محل الأحاديث في الرواية، ففيضان الشعور هو الفعل و هو الخطاب في وقت واحد، فبعدما قدم لنا الراوي الأول الشخصية بصيغة الغائب، يظهر ضمير المتكلم الذي يعبر عن كلام الشخصية عن ذاتها،

(1) الرواية، ص09.

فظهور هذا الضمير على مستوى السرد يفصل بين الراويين و بالتالي بين المستويين، جاء في المقامة الأولى:" كم عاتبت هذا الشقي على سعيه المشؤوم، و لكنه يصر دومًا على الإبحار ثالثة و رابعة...لقد قلت له مرارا أن كلمات السر لا توجد على صفحات الموج(...) لقد حدثه عن ذلك الدرويش الذي قال لي:"(1)

فضمير المتكلم بما هو ضمير للسرد المناجاتي، السرد القائم على ما نطلق عليه نحن المناجاة(le monologue intérieur)، يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق و يكشف عن نواياها بحق وبقدمها إلى القارئ كما هي لا كما يجب أن تكون."(2)

يبدأ البطل باستحضار عالمه عبر مونولوجه الذاتي المباشر، و يبدأ بسرد خطابه المسرود الذاتي، و ينقل لنا الأحداث التي وقعت له مع الشخصيات لأخرى، فكان راويًا (سليم) من جهة، و بطلاً مشاركًا (السندباد) في الأحداث من جهة أخرى.

فالصيغة المهيمنة في هذا المستوى صيغة الخطاب المعروض غير المباشر حيث نقل لنا الراوي سليم أقوال الشخصيات و كان يظهر من خلال معنيات العرض و ما تصاحبها من دلالات، مثل:

- "هز ابن بطوطة رأسه و قال: (...)
- تململ الجاحظ في مجلسه و قال: (...)
- تنهد الجاحظ و قال:"(3)

و كثيرًا ما كان يتماهى الراوي مع السندباد فنجده يعرض خطابات منقولة للمتكلمين و في نفس الوقت نجده مصنفًا ضمن شخصيات القصة، لأنه يقوم بأفعال تؤثر في الأحداث و يعرض خطابه الذي يصور رؤيته الإيديولوجية، فيختلط كلام الراوي مع كلام الشخصية أحيانًا.

- " اقتربت من الرقعة و قلت: عين الحياة كيف؟
- رفع جلجامش رأسه و تأمل الفتى مليًا، ثم تنهد و قال: (...)

---

(1) الرواية، ص20.
(2) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد،عالم المعرفة، عدد240، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، 1998، ص 185.
(3) الرواية، ص170، ص171.

- كانت نبرات جلجامش من الشدة و الحزم ما يجعلني أستيقن الخبر فهمست: (...)
- نظر إلي مندهشًا و قال:... "(1)

ظهر ضمير المتكلم هنا والذي يعود على السندباد و بالتالي على سليم / الراوي و هذا لإذابة الفروق بينه و بين شخصيته ليوهمنا بمدى التآلف و الانسجام .

هنا تساوى الراوي و الشخصية في المعرفة حيث لا ينفصلان بشكل نحس فيه بأن المتحدث و المتحدث عنه شخص واحد، و هذا النوع نجده في أغلب فصول الرواية لأنه يتوافق مع بناءها العام باعتبارها رواية استخدمت تكنيك تيار الوعي، الذي يتحول فيها البطل إلى بطل انفصامي الشخصية يهوى لعبة تغيير الضمائر.

يقول **ميشال بيتور** معبرًا عن هذه الطريقة:" تتيح لنا أن نلقي الضوء على المادة الروائية بصورة عمودية، أي أن تظهر العلاقات مع كاتبها و قارئها، و العالم الذي تظهر لنا في وسطه وبصورة أفقية، أي أن تظهر العلاقات بين الأشخاص الذين يؤلفونها و حتى خفاياهم النفسية. " (2)

فالبطل في لحظة ما انشطر عن ذاته ناظرًا إليها من خلف لأنه في حالة التذكر والتخيل تمثل " جهدًا لامتلاك الذات في الحاضر تظل رؤيتها من خلف." (3)

و في هذا الموضع ينتج بما يسمى(الأنا الثانية) لشخصية البطل من خلال صوتها الداخلي الذي يمثله السندباد، فيتماثل صوت الراوي مع صوت شخصية السندباد، فلضمير المتكلم القدرة على إزالة الفروق الزمنية و السردية بين الصوتين.

السندباد في هذه المقامة مشاركًا في الأحداث لتصبح المعلومات التي يقدمها أنا الراوي/سليم مصاحبة لأنا الشخصية/السندباد، و لهذا فهو يرى ما تراه و يحصل له من المعرفة القدر الذي يحصل لها، و بالتالي تكون رؤية السندباد/ الراوي مساوية لرؤية السندباد الشخصية.

ففي دور مزدوج للراوي سليم و المشارك في القصة باسم السندباد نكون أمام رؤيتين:

---

(1) الرواية، ص 70.
(2) ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص75، ص76.
(3) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص289.

رؤية من خلف: و يمثلها الراوي سليم.
رؤية مع: و يمثلها الراوي سندباد.

* **المستوى السردي الثالث:**

تظهر أصوات جديدة تمثلها شخصياتها التي تحركت على مستوى أحداث المقامة الأساسية، لتحكي عن مغامراتها السابقة. كان كل من جلجامش وابن بطوطة و السندباد يمثلون رواة لحكاياتهم، كما أنهم مشاركون فيها كأبطال.

فهذه الخطابات المسرودة الذاتية، كان أنا البطل فيها سابق على أنا السارد لأن الأحداث وقعت أولاً ثم أتى السارد لإعادة تمثيلها و حكيها.

فالصيغة التي طغت على هذه الحكايات المسترجعة صيغة الخطاب المنقول الذي يشخص خطابات الشخصيات، و ما يدل على الراوي هو معينات الخطاب و ما تصحبها من دلالات.

فصوت الراوي سليم لم يختلف تمامًا في هذه المقامات فإنه كان يتدخل في بعض الأحيان ليسرد حدثًا أو يربط بين أقوال الشخصيات، و إننا نلمح هذه الفروقات بسبب استعمال الضمائر و تنوعها " فضمير المتكلم يحيل على الذات بينما ضمير الغائب يحيل على الموضوع، فالأنا مرجعيته جوانية، على حين أن ألهو مرجعيته برانية. "[1]

يكون تعليق الراوي سليم مرة مستعملاً ضمير الغائب ثم يظهر ضمير المتكلم مرة أخرى، يوحي بسرد الشخصية عن ذاتها وهذان مقطعان من **المقامة الثانية** يوضحان ذلك:
" تقدم نحوي شيخ معتدل القامة، أبيض الوجه... و قال أهلاً بك يا جلجامش لقد طالت غيبتك في عالم الأموات(...) ابتسمت في وجه الشيخ و قلت:(...) " [2]
_ " نظر جلجامش إليه و قال:(...)
_ نظر القوم إلى بعضهم بعضًا من جديد و قال أحدهم:(...)
_ عاد جلجامش يبحث في ذاكرته عن مصدر هذه الكلمة فلم يجد شيئًا و قال:.. " [3]

---

(1) إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص185.
(2) الرواية، ص74 .
(3) نفسه، ص95.

أما **المقامة الخامسة** كان الراوي فيها ابن بطوطة في حين غاب صوت الراوي/سليم تمامًا، فالراوي في مسروده الذاتي ينقل هو الآخر خطابات شخصياته المنقولة، و يظهر هو بمعنيات العرض أو الضمائر التي تحيل إليه، وهذا مقطع حواري بينه و بين أحد شخصياته:

- " أطرق قليلاً ثم قال: ..
- و ما فائدة العلم الذي جئتني به؟
- كان سؤاله غير متوقع بيد أنني قلت له:...
- _ نظر إلي و قال:... " (1)

أما **المقامة الرابعة** كانت بصوت السندباد حيث لم يتدخل الراوي سليم و ترك لأناه الثانية بأن تتكلم بحرية من دون تدخله، أيضًا اعتمدت في مسر ودها الذاتي على صيغة الخطاب المنقول، الذي يشخص خطابات شخصياته.

يمثل كل من جلجامش، ابن بطوطة و السندباد رواة لمغامراتهم فهم يحكون أحداثًا يعلمون نهايتها، لأنها سبقت زمن السرد يعلمون بما تفكر به شخصياتهم و ماذا تريد أن تفعل متخذين بذلك دور الراوي العليم بكل شيء، و بالتالي يتسع مقدار رؤيته لها، لأنه اتخذ موقعًا خلف الأحداث التي يرويها.

لكن هذه الرؤية سرعان ما تتحول إلى رؤية مصاحبة أو مساوية، عندما يظهر ضمير المتكلم في مستوى الأحداث، فإن الرواة لم يكونوا منفصلين عن حكاياتهم بل كانوا مشاركين في أحداثها، أين تزول المسافة بينهم و بين شخصياتهم فيتماثلون معها، أي أن وضعيتهم كساردين تمثل داخل حكائي - متماثل حكائي.

لذلك عندما يتحول الراوي إلى حكايته يصبح يرى ما تراه شخصيته و يحصل له من المعرفة القدر الذي يحصل لها بلا زيادة أو نقصان و الأحداث التي يمر بها و كأنها متزامنة مع لحظة السرد و ذلك لاستعمال الأفعال المضارعة ضمن صيغ الخطاب المنقول

على أن الكلام مخاطبة أو حوارا لا يمكن أن يكون إلا في زمن الحاضر يستوجب صيغة المضارع له، إذن نحن أمام رؤية مزدوجة.

---

(1) نفسه، ص179، ص180.

رؤية من خلف ← يمثلها الراوي (جلجامش/ ابن بطوطة/ السندباد)
رؤية مع ← يمثلها البطل (جلجامش/ ابن بطوطة/ السندباد)

*** <u>مدارات السارد و المسرود عليه:</u>**

نلاحظ أن المقامة الثانية الأساسية تضمنت ثلاث مقامات وقعت في نفس المستوى (المستوى الثالث) حيث كان في كل مرة تتناول شخصية الكلمة لسرد حكايتها، في حين أن الشخصية الأخرى المستمعة تمثل دور المروى له.

فالمسرود عليه و يقصد به المرسل إليه هو الذي يكون في الطرف المقابل للمرسل ضمن السلسلة التواصلية، ففي الوقت الذي كان فيه جلجامش في المقامة الثالثة راويًا كان كل من السندباد و ابن بطوطة مروى لهما. و عندما كان السندباد في المقامة الرابعة راويًا كان كل من ابن بطوطة و جلجامش مروى لهما، و هكذا...

فالعلاقة بين السارد و المسرود عليه علاقة ديناميكية فيها تفاعل ايجابي بين الطرفين فقد نجحت كل شخصية في وضع الشخصية المقابلة لها مسرودًا عليها و لأطول وقت ممكن، " فللسرد سلطة عجيبة لا تقاوم." (1)

كأن هذا الربط بين السارد و المسرود عليه اتخذ شكل عقد سردي أو ميثاق حكائي يجب على كل شخصية تنفيذه، كان كلما توقفت شخصية عن سرد حكايتها يطلبون من الآخر سرد مغامراته، يقول السندباد: " كان الجاحظ يتابع معي حديث جلجامش(...) إلا أنه تحرك في مجلسه لما فرغ جلجامش من نصه و انصرف و قال لي: و أنت يا سندباد هل تحولت في رحلاتك مثلما تحول صاحبك." (2)

مرة أخرى يطلب الجاحظ من ابن بطوطة أن يقص عليهم مغامرته: " قص علينا شيئًا منها، القوم ينظرون إليك و كأنهم ينتظرون منك أن تسمعهم شيئًا مما اجتمعوا هنا للبحث

---

(1) عبد الفتاح كيليطو: مرجع سابق، ص03.
(2) الرواية، ص118.

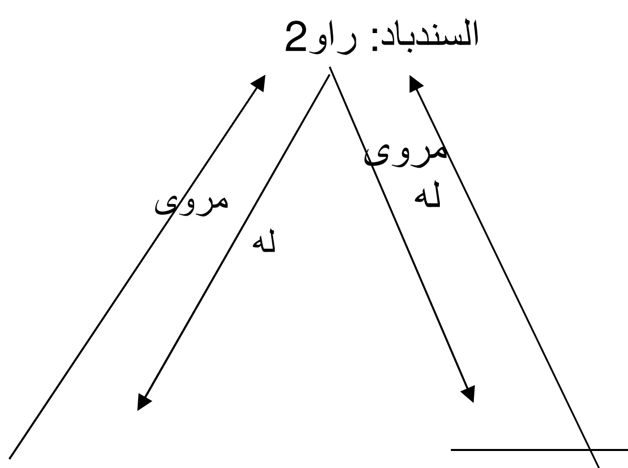
عنه"[1]، " و بهذا المعنى تتحول عملية السرد إلى عملية تعاقد ضمني أو علني بين راوٍ و مستمع." [2]

فهذه الحلقة بين الراوي و المروى له بقيت متينة و لم يحدث فيها شرح أو كسر، يقول السندباد: " اعتدلت في جلستي و لدهشتي رأيت القوم يقبلون علي و يتحلقون حولي و كأنهم ينتظرون قصتي." [3]

فلا بد أن هناك عوامل جعلت هؤلاء القوم ينتظرون بفارغ الصبر لأنهم يعرفون أن ما سيسمعونه سيدهشهم و يمتعهم أيضًا.

فالعجيب والغريب، عاملان أساسيان في السرد لخلق المسرود عليه و إخضاعه و السيطرة على فكره ووجدانه للبقاء في هذه الحلقة، كما أن لعنصر التشويق دورًا مهمًا لجلب المستمع و شل مقاومته مثل ما فعل السندباد في هذا المقطع حيث قال: " هناك حادثة لم أخرجها إلى الناس مخافة أن يتخذونني سخرية و أن يتهموا عقلي بالخبال و أني لأرجو أن تقبلها مني على أن تعني على اجترار بعض مواقفها ففيها ما يفوق طاقة بحار مثلي." [4]

بالتالي نكون هنا إزاء تغيير مداره انتقال الشخصيات من وضع لآخر من: الراوي إلى المروى له، و يمكن أن نمثل هذه العلاقة في المخطط الآتي:



(1) نفسه، ص173.
(2) عبد الفتاح كيليطو، المرجع السابق، ص103.
(3) الرواية، ص109.
(4) نفسه، ص119.

ابن بطوطة: راو3 ←→ مروى له(المتلقي) ←→ جلجامش: راوٍ1

شكل رقم 08: التداخل بين صفة الراوي والملتقي

إن تعدد الرواة في المستوى الثاني لا يعني تعدد الأصوات فالمحكي لا يتم تقديمه من منظورات سردية مختلفة، بل يستأثر صوت البطل سليم وحده بصياغة ذلك المحكي، و بمهمة أداء الحكايات في الرواية حتى حكاية كل من جلجامش و ابن بطوطة نفسها، الذي سمح بإدخال تناوبات أو تضمينات على الصيغة الأصل(المونولوج الذاتي المباشر) وهذا يساهم في تطوير و تعميق صورة الأحداث في الرواية ككل.

يبقى البطل سليم و إن تحول إلى السندباد(أناه الثانية) هو المتحكم في الأحداث كلها، في أفعال و أقوال الشخصيات، لأن هذا العالم ملكه، من صنع خياله و كأنه على المسرح يتحكم في حركة دُماه بحبال من فوق، فالراوي في هذه الحالة ليس خلف الشخصيات و لكنه فوقها يحركها كيفما يشاء، فإنه" في وصفي لذاتي فقط يمكنني أن أكون واثقًا من أنني لن أتعدى حدودي (...) إنني (مع) ما أفهمه هكذا... إن الرؤية ليست هنا رؤية لـ(vision de) و لكنها رؤية انطلاقا من (vision a partir de)" (1)

فأقوال الشخصية وأفكارها الباطنية عبارة عن المخزون المتراكم في عقلها أو المخزون الذي أصبح الآن بؤرة من التجارب الغريبة والرغبة الجامحة في تغيير العالم، و لم تتح له الفرصة للتعبير عن نفسه إلا في لحظات العزلة و الصمت و ازدواجية الشخصية(سليم و السندباد) ما هي إلا التعبير عن إرادتين إرادة الرفض وإرادة التغيير.

أما **المقامة الأخيرة** كانت بصوت العم حمدان الذي كان راويًا برانيًا غير مشارك في أحداث قصته فهو متباين عن أحداثها، إنه يعرف عن شخصياته و أحداث عمله الحكائي كل شيء، فهو أكثر إطلاعًا عليها و أكثر علمًا منها، ولهذا يتخذ موقعًا خلف الأحداث التي

---

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص209.

يرويها، و الصيغة الطاغية على خطابه المسرود: الخطاب المعروض غير المباشر، نقل لنا حوار الشخصيات متواريًا وراء معينات العرض التي تشخص خطاب الشخصيات و هذا المقطع يبين ذلك:

- " رفع عدي يده و كأنه يرد التحية و قال:

- أين نحن من فضلك.

- ابتسم الشيخ و قال:

- من أي زمن أقبلتم؟ " (1).

إن الرؤية و زواياها قد تعددت و تفرعت في الرواية من خلال تعدد مواقع الشخصيات الحكائية المصورة للأحداث، وهذا يعود إلى خصوصية الرواية في طريقة عرضها للأحداث.

فكل هذه التعددات لزوايا الرؤيا و التبدلات الصيغية بما فيها من تداخل بين الخطاب المسرود و المسرود الذاتي و المونولوج الذاتي المباشر و المعروض غير المباشر زاد في حركية و دينامية الأحداث كما ساهم أيضًا في خلق دلالات عديدة داخل الرواية.

فهذا يعني أن طريقة عرض الرواية ليست بالأمر التلقائي و إنما يتطلب تقنية خاصة من خلالها يقدم الكاتب فكرة ما أو إيديولوجية معينة.

و بعد هذا الفهم الذي قدمه لنا الراوي من خلال موقع شخصياته و رؤاها علينا أن نستكمل هذه البنية، ببنية الفهم الداخلي تمهيدًا لتفسيرها بتحديد مستويات الوعي المختلفة في الرواية و المرتبطة بالظروف المحيطة، كي نحيط بالدلالة الكلية لرؤية العالم ل**حبيب مونسي** من خلال مرحلتي الفهم و التفسير.

3 - الفكرة بين الواقع و المتخيل:

نبحث في هذا المحور عن الطريقة التي تم بها التعبير و تقديم الفكرة وفق العلاقات المتعددة التي تحدد تنظيم مستويات القصة.

---

(1) الرواية، ص229.

لقد تكاثفت الرواية بحضور شخصيات مختلفة ذات مرجعيات متعددة أسطورية، تاريخية، أدبية...شخصيات مكتنزة الدلالات والرموز، فكان البطل هو الشخصية المحورية واقعًا و متخيلاً، فلا يمكن أن تتميز هذه الشخصيات إلا في إطار نظام التقابلات الذي يحدد في سياق العملية السردية نمطها، حيث تقوم الرواية بصفة عامة على ثنائية تقابلية أساسية: (الواقع– المتخيل).

عند استحضاره الكاتب لهذه الشخصيات على مستوى المتخيل فلهذا التوظيف دلالة معينة لا يمكن استجلاؤها إلا بالرجوع إلى الواقع.

" لن تستطيع معي صبر"(1) أول جملة تقابلنا في أول صفحة من الرواية، و هذا بروتوكول أو تقنية خاصة استعملها الكاتب لدلالة ما، فهذه العبارة تكررت ضمن الرواية و خُتمت بها أيضًا.

إن هذه الجملة تحيلنا مباشرة إلى قصة الخضر مع سيدنا موسى عليهما السلام، و هذا يوحي بثنائية أساسية هي (امتلاك المعرفة/ فاقد للمعرفة يبحث عنه) بين معلم و مريد.

فالبطل يوجه هذه العبارة للطبيب رفيق في أول لقاء لهما، و كأنه يضع نفسه مكان الخضر و رفيق مكان موسى عليه السلام فهو إذن مالك للمعرفة.

(قال إنك لن تستطيع معي صبرا)(2) أي أنك لا تقدر على مصاحبتي لما ترى مني

من الأفعال التي تخالف شريعتك، لأني على علم من علم الله ما علمكه الله و أنت على علم من علم الله ما علمنيه الله ، فكل منا مكلف بأمور من الله دون صاحبه و أنت لا تقدر على صحبتي." (2)

إنه يبحث عن الشخص الذي يفقه عنه ما يقول و ما يفكر و على الطبيب أن يفهمه حتى لا يحكم عليه بالمرض أو الجنون، إنه يبحث عن مريد في هذا العالم الذي لم يعد يستطيع التواصل معه لأنه مجنون .

---

(1) الرواية، ص03 .
(2) سورة الكهف، الآية(67).
(1) أبي الفداء إسماعيل ، بن كثير القرشي الدمشقي ، تفسير القرآن العظيم، ص96.

إن كل ما كان يقوله سليم كان في نظر الجماعة خروجًا عن المألوف فكانوا يضعون أحكامًا و تأويلات مسبقة لأنهم لا يفهمون عنه تصرفاته معتبرين إياها ضربًا من الجنون أو انفصام في الشخصية.

فمثل ما كان يؤول موسى ما كان يفعله الخضر عليه السلام، الذي كان يدعي العلم و نسي أن ما يعلمه وحي من عند الله، وأن ما يعلمه مجرد ذرة لا تساوي شيئاً في علم الخالق عز و جل." وقع عصفور على حرف السفينة، فغمس منقاره في البحر، فقال الخضر لموسى ما علمي و علمك و علم الخلائق في علم الله إلا كمقدار ما غمس هذا العصفور منقاره."(1)

ولأن رفيقا وجد أنه يمكن أن يتعلم من سليم كان يجالسه دائمًا و يتحاور معه في مواضيع كثيرة، فهذا الأمر شجعه على عرضه على مجموعة من طلبة علم النفس للاستفادة من علمه، فكان هو صاحب المعرفة وهم الباحثون عنها، قالت إحدى الطالبات: "إن ما نحصله من لقائنا بك هو الوجه الثاني للمعرفة."(2)

فطلب المعرفة و الإقبال عليها تتحقق إذا وجدت قبولاً و ميولاً من طالبيها مثل ما فعل موسى عندما بحث عن العبد الصالح لطلب العلم منه حيث ورد في الآية الكريمة (فوجدا عبدًا من عبادنا أتيناه رحمة من عندنا و علمناه من لدنا علمًا)(3)، و لم يمنعه منصبه أو نبوته من الإقبال على هذا الرجل، فطلب العلم تزول فيه هذه الفروقات، هكذا فعل الطلبة حيث لم يمنعهم منصبهم كطلبة جامعيين من أن يطلبوا العلم من رجل حكم عليه بالجنون، يقول سليم:" إني مجنون فكيف يحق لمثلي أن يرتقي منصة المحاضرات، لو سمع بفعلتي أهل العلم لقامت قيامتهم." (3)

لقد كان سليم مركزًا للمعرفة (الممرضة، الأصدقاء و العم حمدان)، تطلب منه عائشة أن يعلمها كيفية القراءة التي يعطيها مفهومًا آخر غير الذي يعتقده العامة: "القراءة يا بنية ليست في فك الحروف المكتوبة..ذلك وهم عملت المدرسة على ترويجه فينا لتغطية حقيقة القراءة

(1) نفسه، ص93.
(2) الرواية، ص139 .
(4) سورة الكهف، الآية(65) .
(4) الرواية، ص139.

الحقة..القراءة حياة..القراءة فهم.. فقه..الكتابة مجرد تقييد، قد تختفي قريبًا..لكن القراءة ستظل دومًا الفعل الذي تبنى عليه المعرفة الحقيقية." (1)

نجد أيضًا شخصية المعلم الذي سمع كلام سليم فلم يستطع استيعابه فطلب منه أن يدله على مصدر المعرفة قال: "وما أسمعه منك الساعة يجعلني أتساءل عن المصدر الذي تأخذ منه مثل هذه الآراء لعلي أطلع عليها." (2)

فالمعرفة عند سليم لا تأتي من القراءة التي يمارسها كل الناس، فهي تتطلب بعد نظر و تأويل ثاقب، يقول: " إنها في صدرك..و في كل حرف نقرؤه فقط عليك أن لا تكتف بقراءة السطر تلو السطر، القراءة تعامد بين محورين، أحدهما يقع شاقوليًا على النص، و آخر ينساب معه أفقيًا أن تسأل عن المسلمة البسيطة التي يتجاهل الناس استفسارها، عن الفكرة التي جعلها الاستعمال متكرر منتهية، إذا فعلت ذلك فقد أحسنت القراءة، وربما انفتحت أمامك أبواب المعرفة الجيدة." (3)

العم حمدان أيضًا يرى في صديقه الجديد وجه من وجوه المعرفة، و أنه يمكن له أن يعلمه أشياء كثيرة تتناسب و تفكيره، فجعل منه المعلم و هو التلميذ، قال له:" أريد أن تعلمني القراءة. " (4)

فكلام البطل بالنسبة للمجتمع شاذ و ضرب من الجنون لذلك هو يفتقد لعنصر الفهم، و الفهم لا يكون إلا بالإصغاء،قالت الممرضة عنه مفسرة وضعه "حقًا إن سليم في حاجة إلى رعاية، إلى عطف كبير، و لكنه في حاجة ماسة إلى أذن تحسن الاستماع إليه تعي عنه ما يريد.. تحاوره.. و نقبل عنه مثل هذا الفكر." (5)

إن سليما لم يكتف بقول الحقيقة بل راح يبحث عنها متنقلاً من الواقع إلى الخيال ليخلق عالمًا يستحضر فيه شخصيات كانت تبحث يومًا عن المعرفة الحقيقية، يقول له الجاحظ:"

(1) نفسه، ص65.
(2) نفسه، ص192.
(3) نفسه، ص192، ص193.
(4) نفسه، ص83.
(5) الرواية، ص67.

إن الذين تراهم في هذه الجلسة كلهم مسكونين بالبحث عن العلم الأول، العلم الصافي..العلم الذي يخلق فيهم القدرة على الامتداد عبر الزمان و المكان."(1)

هذا الضرب من الخيال لا يمكن أن يتقبله الآخرون، و لأنهم يقولون ما يفوق طاقاتهم كانت الوسيلة المثلى لإسكاتهم هو رميهم في مصحة الأمراض العقلية، قال العم حمدان و هو يحدث سليمًا:"وجدت أن الشخصيات التي استدعيتها حاضرة بيننا في المستشفى وغباوة الأطباء أنهم لا يفقهون عنها حديثها. " (2)

و للمرة الثانية يعيد سليم قول: **" قلت لك أنك لن تستطيع معي صبرا! "** (3) فلكي يفهم عنه رفيق ما يقول عليه أن يتخلص من أحكامه السطحية و تأويله السريع للأمور،عليه أن يكون صبورًا ملحًا على طلب المعرفة، عليه أن يكون مطبعًا ملبيًا لأوامر معلمه و أن لا يدع المعرفة على أنه الطبيب وسليم هو المريض فعليه أن يقول مثلما قال موسى للخضر:" (ستجدني إن شاء الله صابرًا) أي على ما أرى من أمورك(ولا أعصي لك أمرا) أي لا أخالفك في شيء، فعند ذلك شارطه الخضر عليه السلام قال:(فإن أتبعتني فلا تسألني عن شيء)، أي ابتداء (حتى أحدث لك منه ذكرا) أي حتى أبدأك أنا به قبل أن تسألني."(4) و لهذا طلب سليم(المعلم) من الطبيب(مريد) أن يستمع له و يحسن الإصغاء لكي يحكم عليه بالجنون أو السلامة و أن لا يتسرع، قال: " دعني أحدثك عن علمي ساعة و قارن بين ما تجده في دفاترك و بين ما أجده في رحلاتي، فإن وجدت خروجًا عن المنطق الذي تؤمن به أنت و أنكره أنا فاتهمني بالجنون." (5)

لكي يفهم الطبيب ما يقول عليه أن يمتلك القابلية التي تفتح صدره لاستقبال هذه المعرفة، فالقابلية جزء من العملية التواصلية، و العم حمدان في حديث مع رفيق عن سليم، يقول: " هناك نفر من الناس عبر الأزمنة يجد في قرارة نفسه أنه يحمل شيئًا في صدره غير الذي يحمله العامة من المتعلمين، و أنه يتوجب عليه أن يبلغه إلى من يأنس فيه

(1) نفسه، ص57.
(2) نفسه، ص84.
(3) نفسه، ص40.
(4) أبي الفداء إسماعيل ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص96.
(5) الرواية، ص42.

القابلية." (1) ليختم سليم رحلته مع رفيق بما ختم الخضر مع موسى عليه السلام" **ألم أقل لك أنك لن تستطيع معي صبرا.**" (2)

إن سليم يتحول من حامل للحقيقة إلى مسجل لها و ذلك عبر رحلاته الذهنية التي قام بها لأنه عانى من معرفة الناس الجاهلة و بدأ بالبحث عن الذين يفهمون عنه حديثه، فكان جلجامش و ابن بطوطة و الجاحظ و . . . هم الرفقاء في الرحلة، فبدأ بالبحث عن المعرفة الأولى النقية التي وجد الطريق إليها عبر حي بن يقظان، الخضر، جلجامش. يقول " لقد بدأت الخطوة الأولى في تجميع عناصر المعرفة جمعت أهلها . . زرتهم في أوطانهم وأزمنتهم و استحضرتهم في زمني." (3)

يتحول سليم في مقاماته إلى باحث عن المعرفة (**مريد**) فكان أو لقاء له مع الدرويش الذي يمتلك للمعرفة، حيث نصحه بالرحلة كمفتاح لها، فكانت أول رحلة قام بها في عالم الموج و البحر مع السندباد، هذه الرحلة التي باءت بالفشل لأن السندباد لم يفتح باب التقبل لهذا العلم ، حيث قال له:" أن السر الذي أحدثك عنه تعويذة نعم، و لكنها من نوع خاص إنها قانون كيماوي يفتح في الإنسان باب الفهم ، الفهم الذي يعلمه الحياة من جديد." (4)

إن السندباد في **المقامة الأولى** لم يتقبل هذا النمط من التفكير و اعتبره حديث تصوف، الدرويش ينصح سليم بأن ينزع النظارة التي يضعها و التي تضخم و تشوه له الأمور " قال لي يومًا بأنني قريب منها لو نزعت النظارة البليدة التي أضعها على أنفي.. لو نزعت الغلالة التي أضعها على قلبي، لو تحت الحجاب الذي يستر ذاتي. " (5)

إن سليما يبحث عن الشروط التي تساعده للوصول إلى المعرفة، المعرفة الصافية النقية مع فطرة الإنسان، هذا الدرويش واصل رحلته مع **السندباد الجديد/ سليم** ليكون معلمًا له، فكان هو الشيخ الضرير الذي ظهر أمامه على السفينة، إن المعرفة تقرب بين المعلم والمريد.

---

(1) نفسه، ص111.
(2) نفسه، ص235، سورة الكهف، الآية(75).
(3) نفسه، ص193.
(4) نفسه، ص22.
(5) الرواية، ص20.

لقد تجلت الشخصية أخيرًا للسندباد ليتعرف على الشيخ الضرير باسمه هو حي بن يقظان، قال له الجاحظ:" أنت تخشى عليه الوحش..لا..لا..لا تخشى شيئًا إنه العزلة ذاتها، إنه الوحش، إنه الطبيعة من حولك..ذلك حي بن يقظان." (1)

ولد حي في جزيرة نائية حيث تعهدته ظبية بالرضاعة، حتى اشتد عوده و أصبح قادرًا على مجاراة البهائم في العدو و الدفاع عن النفس، فحي يرمز إلى العقل الإنساني القادر على إدراك الحقيقة كاملة، بمعزل عن الدين.

يقول الجاحظ: " ذلك باحث عن الحقيقة الأولى ذلك رجل نشأ أعزل، رضع لبن الوحش، لم يدنس عقله منطق الآخرين و لا تعلم لغة البشر المسكونة بالنفاق والأثرة."(2)
لقد بدأ علم حي بن يقظان من الطبيعة، عندما أخذ يبحث في سر الحياة و الموت كما أقام التناظر بين النبات و الحيوان ، و بالتالي استطاع أن يرقى للعالم الروحاني، ثم إلى عالم الأفلاك، عندما بدأ يتأمل في ما يتسم به العالم من بهاء و نظام، فتوصل إلى أن صانعه لا بد أن يكون كاملاً عالمًا بهيًا.

الشيء الذي نصح به حي السندباد أن يتأمل ذاته أولاً قال: " الرحلة يا بني أن تبحر أولاً في أعماق الذات(...) ذلك البحر الذي لا يعرف له ساحل." (3)

لذلك جعل السندباد من هذا الشيخ الضرير معلماً له قال: " و هذا الشيخ الضرير خير دليل يقودوني إليه ربما أجد في خبر موسى عليه السلام مع الخضر ما يدعوني لمصاحبته و الصبر على رفقته و الاستفادة من معرفته." (4)

ثم دعاه بعد ذلك إلى التأمل في الكون الذي يحيط به لأنه جزء منه، و أن يرضخ لأوامر الطبيعة و سلطتها، لينتهي به الأمر إلى فكرة الوجود ووحدانية الله، التي اكتشفها انطلاقًا من تأمله في هذا النظام الكوني، و هذه الدقة المتناهية التي لا يمكن لها أن تكون إلا من عند الخلق عز و جل، يقول: " هذا الكون مثلي و مثلك، ليس جمادًا و لا طبيعة مثلما تقولون، إنه كائن حي مترع بالأحاسيس، نابض بالحياة يحب و يكره، يثور ويرضى، يسالم و

(1) نفسه، ص56.
(2) نفسه، ص56.
(3) نفسه، ص22.
(4) الرواية، ص50.

يعادي.. ينتقل بين الأحاسيس جميعها من طرفها إلى الآخر، و لكنه لا يفعل ذلك من غير هدى لأنه البارئ أودع فيه من الذكاء و الفقه ما يجعله يوازي بين ما يجده في نفسه و ما يجده في الآخرين."(1)

إن الفكرة التي توصل إليها حي بعد التأمل هي: فكرة **القضاء و القدر**، حيث عرف سر من أسرار الحياة فالإنسان جزء من هذا الكون، و عليه أن يرضخ لقوته و سلطانه، وهو مهدد بالذبول والفناء في أي وقت، و عرف أن الموت عبارة عن انحلال الرابطة بين الروح و الجسم، و هكذا اكتشف سر الحياة، وهذا يبين مدى التكامل بين الفلسفة والدين.

لقد فتح حي بن يقظان مبحثا آخرا في الفلسفة، بعد مبحثي المعرفة و الوجود و هو مبحث القيم الذي يرتبط بعلم الجمال و الأخلاق و المنطق.

فالفرد لن يصل إلى هذه الدرجة من المعرفة إلا إذا فتح الأبواب الموصدة بداخله يقول: " إن في كل واحد منا جملة من الأبواب الموصدة التي تستقبل من الموضوع عطاءاته، فإذا تركناها موصدة مررنا أمام الجمال دون أن ننال منه شيئًا." (2)

ثم إن الجمال ينطلق من حواس الإنسان من الرؤية و السمع و اللمس، و لكن إذا فقدت إحدى الحواس ينقص عنصر في الحكم على الجمال، لذلك يجب أن يتخذ مظهر آخراً فيسكن ذات الإنسان و مشاعره، حي عندما فقد بصره قال: " و لما أسدل الضرر شارة الظلام على عيني فجعت أيما فاجعة رافقتني سنون طوال إلى أن اهتديت إلى تحويل المنظور إلى فكرة، عندها عاد ابتهاجي إلى الجمال في أسما معانيه."(3)

يختلف الحكم علي الجمال من شخص لآخر، فحي يرفض فكرة التعدد و التصنيف و ينطلق من فكرة **التجانس والانسجام**، فالجمال عنده يكمن في:" التنوع في الوحدة..إن الجمال الذي تتعثر في وصفه يقع في التنوع الحاصل داخل الوحدة.. أما التعدد الذي يفتقد إلى رابط، فذاك شتات، و لا يمكن للشتات أن يكون جميلاً، أنظر إلى السماء في ليلة صافية

(1) نفسه، ص34.
(2) نفسه، ص47.
(3) الرواية، ص48.

ستشاهد شتاتًا في النجم، و لكن وحدة السماء هي التي تعطي لهذا الشتات جمالاً، إنها الإطار الذي ينظم الفرقة و يوحد الافتراق و يقرب البعد." (1)

لقد توصل حي بن يقظان إلى هذه المباحث الكبيرة في الفلسفة و أقام تكاملاً بينها و بين الشرع، فهو يمثل المنبع الصافي للمعرفة و لهذا العقل البدائي، فالعقل هو: " قدرة الإنسان على إدراك العالم بالفكر، و العقل يهدف إلى القيم لذلك فهو يحاول أن يكشف ما وراء السطح إنه يحاول أن ينفذ إلى لباب الأشياء و إلى جوهر الحقائق." (2)

تظهر لنا شخصية أخرى بين معلم و مريد، بين **الخضر** و **جلجامش**، فلقد بدأ هذا الأخير رحلته بحثًا عن ماء الحياة ثم استحالت إلى هدف آخر و هو البحث عن المعرفة يقول: " بيد أن الرحلة استحالت إلى جولات كان للمعرفة فيها الحضور الأوكد." (3)

لقد توصل جلجامش إلى أن أول باب يفتح للإقبال على المعرفة هو التجانس و الإتحاد مع الطبيعة، و هو نوع من الاستسلام لها، يقول " لقد علمني الخضر و في خضم العاصفة أنها مني و أنا منها، و لولا ذاك التجانس بيننا لهلكت، ربما كان ذلك أول العلم وفاتحته! ربما." (4)

لقد وصل جلجامش إلى ماء الحياة و كان بإمكانه أن يشرب منه ليكون خالدًا في هذه الحياة، لكن فطرته الإنسانية أبت ذلك، يقول: " ربما كان فضائي أن أصل إلى النبع دون أن أنل منه حظ الارتواء...ربما كنت في سلسلة من الناس الذين أوكل إليهم هم البحث عن الحقيقة الضائعة، و الاستمرار بهم البحث عنها من جيل إلى جيل." (5) ، ليصل إلى سؤال يجعله يقف أمام حقيقة كان يتجاهلها، لماذا يبحث عن الخلود لنفسه و لمن يحب وهو من كان يوماً يضع حدا لحياة الناس بقتلهم، و ذبحهم؟ ألم يكن قانون أصحاب الجزيرة بأن القتل ممنوع و محرم عندهم؟ و هم من يملكون ماء الحياة، إنه ليس من الممكن أن يجتمع الخلود

---

(1) نفسه، ص47.
(2) حسن محمد حسن حماد: الاغتراب عند إيريك فروم، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، ط1، 1995، بيروت، لبنان، ص68.
(3) الرواية، ص92.
(4) الرواية، ص79.
(5) نفسه، ص94.

و الفناء في مكان واحد، لكنه يرى أن البشرية كأنها تولد لتموت، تعيش لتفنى، وهذا الموت و هذا الفناء سببه الإنسان.

إن جلجامش يرضخ لفكرة القضاء و القدر بعدما كان متمردًا عليه، فلقد وصل إلى حقيقة كونية لا مفر منها هي حقيقة الموت التي توصل إليها حي بن يقظان قبله.

وصل جلجامش إلى هذه الحقائق بعد تأمل و تفكير، " فالتفكير الأصيل هو الذي يعبر عن الإنسان بصدق إنه وسيلة الإنسان للوصول إلى الحق و الاكتشاف الجديد داخل العالم أو في داخل الإنسان".(1)

عرف أن مصدر التناقض و الصراع، مصدر الشر و الخير، سببه تعدد أشكال العبادات، يقول :" وجدت بعضهم يعبد السلطان و البعض الآخر يعبد الشهوة، و البعض الآخر يعبد المال و غيرهم نصب لنفسه تمثال من الحجر و الخشب و أمثلهم طريقة يعبد ربًا لا يرونه و هو يراهم من عليائه. "(2)

لقد تغيرت رؤية جلجامش بعدما وضع يده على الحقيقة الصافية، إنه يعلم الآن أن هناك ربًا كريمًا عظيمًا يتحكم في هذا الكون ويسيره، وهو الحي القيوم، فالخلود لله وحده أما الإنسان مهما طال به العمر فلا بد من فنائه، إنه الآن يرضخ للقضاء و القدر يقول: " و كأن الجمال موكول إلى الذبول والفناء و أن مصير الإنسان مثله يتحرك نحو التلاشي و الاندثار(...) نلد للموت و هو يتعقبنا في كل طريق.. و يترصدنا في كل منعطف. "(3)

و إذا كان جلجامش توصل إلى هذه الحقائق في رحلته فإن ابن بطوطة يضع أمامنا حقائق أخرى ضرورية في البحث عن المعرفة.

لقد كان ابن بطوطة في المقامة الخامسة هو مالك للمعرفة أي المعلم في حين نجد ابن الملك يريده والده أن يكون طالبا للمعرفة أي مريدًا، لكنه يأبى ذلك.

إن عنصر التواصل هنا أصبح مفقودًا بين المعلم والمريد، فأول شرط وضعه ابن بطوطة للإقبال على العلم هو المحبة يقول:" إن أول شرط في العلم عندنا أن تكون هناك

(1) حسن محمد حسن حماد: المرجع السابق، ص69.
(2) الرواية، ص92.
(3) الرواية، ص93.

روابط محبة بين العالم والمتعلم، لأن المحبة هي السبيل الأقوم الذي يفتح بينهما سبل التواصل القائم على الثقة و الصدق." [1]

كما يضيف عنصرًا آخر هو: الأخلاق وهو عنصر مهم في مبحث القيم التي توصل إليها حي بن يقظان، الذي يجب أن يتسلح به كل منهما يقول ابن بطوطة :" التعليم تربية مستمرة تتجاوز العلم إلى الأخلاق."[2]

إنه كان حكيمًا في استقطاب و جلب اهتمام تلميذه وأدرك لماذا الفتى لا يهتم بطلب العلم و المعرفة، فالسبب الأول هو أنه لم يجد في محيطه الباعث السليم على التعلم، وهذا شرط آخر يضيفه ابن بطوطة في عملية التعليم، و كأنه يفتح لنا أبوابًا أخرى لم ندركها من قبل يقول: " إن مسألة التعلم إذا لم تقترن بالباعث السليم فإنها لن تثمر إلا النفور و السأم." [3].

إن الحب و الفكر وجهان مختلفان لفهم العالم، والحب في هذه الحالة هو الطريق الأوحد الذي يمكن للإنسان من خلاله أن يتحد بالعالم و الآخرين دون أن يفقد ذاته و تفرده، وفي الحب قدرة على الخلق و الإبداع فيها يتجاوز الإنسان دوره السلبي لينتج و يغير.[4]

ولأن الفتى أدرك جيدًا ما كان يقوله ابن بطوطة، تحول من فتى لا يريد الإقبال على العلم إلى مريد متشوق إليها، وهذا ما جعل ابن بطوطة يطلب منه خلوة لمراجعة أفكاره و معارفه قبل تعليمها له.

فالتعليم مسؤولية كبيرة ومهمة ليست سهلة يقول: " شعرت حينها أن المسألة ستكون ثقيلة العواقب و أنه علي أن أستعد لها الاستعداد الكافي حتى أعطيها حقها." [5]

في المقامة الأخيرة تقابلنا ثنائية أخرى بين الفتيين(عدي وحسين) باعتبارهما مريدان للمعرفة و الكتاب كمالك لها، حيث أقبلا على تصفحه و فك رموزه لمعرفة أسراره وهذا الفضول باعث آخر للحصول على المعرفة، " كانت دوامة التفكير تطوح به يميناً و شمالاً، وهو يبحث عن سر ذلك الدافع الذي يملأ ذاته و يدعوه لحل طلاسم الكتاب، كان

(1) نفسه، ص178.
(2) نفسه، ص179.
(3) نفسه، ص181.
(4) ينظر: حسن محمد حسن حماد، مرجع سابق، ص69، ص70.
(5) الرواية، ص183.

يدرك أن فك رموز الكتاب لعبة قد تكون ممتعة وسهلة كما أنها قد تكون خطيرة وصعبة."(1)

كان سليم يبحث عن الحقيقة الأولى الفطرية الصافية و لقد وجد هذه النماذج في حي بن يقظان، الخضر و جلجامش. فكان كل رحالة يفتح بابًا من أبواب المعرفة، وهي الأبواب الموصدة في نفس سليم، إنه في نهاية الرواية يتحول إلى مريد يبحث عن المعرفة بعدما عثر على العم حمدان ذلك الرجل الذي يخبئ الكثير في نفسه، وعليه الآن أن يستمع إليه على أن يستطيع معه صبرًا.

رفيق يعترف في النهاية أن سليما سليم حقًا، و لكن عليه أن يصب معارفه في المسالك الصحيحة، قال له الطبيب: " ربما سيكون في عودتك إلى البيت ما يجعلك تسعى إلى بث أفكارك في القنوات الصالحة لنشرها بين المثقفين خاصةً." (2)

و يعترف رفيق مرة أخرى بأنه سيراجع معتقداته وعلمه من جديد، يقول: " حتماً لقد لوثت عقلي بأسئلتك وعلي أن أعيد كنسه من جديد."(3)

إذن نجد أن الرواية كانت تدور فكرتها حول المعرفة والتي تتطلب طرفين مهمين المعلم والمريد، و نلخص هذه الثنائيات في المخطط الآتي:

بداية الرواية

لن تستطيع معي صبرا

المعلم	←	المريد
الخضر	←	موسي عليه السلام
سليم	←	رفيق
حي بن يقظان	←	سليم / السندباد
الخضر	←	جلجامش

(1) نفسه، ص205.
(2) نفسه، ص234.
(3) الرواية، ص 235 .

ابن بطوطة ←——— الفتى
الكتاب ←——— الفتية (عدي و حسين)
العم حمدان ←——— سليم

ألم أقل لك إنك لن تستطيع معي صبرًا

نهاية الرواية

الشكل رقم 9: العلاقة بين الشخصيات (المعلم والمريد)

4 - الوعي الممكن والوعي الكائن في الرواية:

مستويات الوعي هي إحدى المقولات التي طورها **"لوسيان غولدمان"** في كتاباته انطلاقا مما قدمه أستاذه **"لوكاتش"**، فلكي يكون للتحليل معنى رؤيوي متكامل على الصعيدين الداخلي والخارجي يجب ربط العمل الأدبي بكل مستويات الوعي السائدة في الواقع الاجتماعي.

فمفهوم الوعي الممكن وثيق الصلة بالبنية الفكرية في المجتمع بتجاوز الواقع ليبحث في التصور الفعلي للعلاقات الإنسانية، كما انه يرتبط بالتطلعات المستقبلية لفئة اجتماعية معينة، أما الوعي القائم أو ا لكائن ينحصر في الراهن وبالتالي يصبح هذا الوعي خاضع للتحقيق في فترة زمنية معينة في حين انه لا يتناسى الماضي أو الموروث انه: " الوعي الناجم عن الماضي ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه فكل مجموعة اجتماعية تسعى لفهم الواقع انطلاقا من ظروفها المعيشية." (1)

(1) جمال شحيد: مرجع سابق، ص40.

فالوعي الواقع مرتبط بأفراد جماعة معينة لا يمكن لها الخروج عن المسلمات النظرية المتجذرة في واقعها ولا يمكن لها الانتقال إلى بناء رؤية للعالم إلا إذا وصل وعيها القائم إلى قمة تكوينيه مستوعبة بذلك حقيقتها ووضعها.

إن العمل الأدبي يمثل رؤية للعالم لدى طبقة ما ويجعلها تنتقل من وعيها القائم إلى آخر ممكن، و**حبيب مونسي** ينطلق من الوعي الفعلي الذي تمثله طبقة ما ويتجاوزها إلى وعي أخر ممكن مفسرا الحالات والظروف الاجتماعية التي تعيشها، وانطلاقا من ذلك فانه يمكن تحديد مستويات أشكال الوعي في الرواية والمجسدة في أفكار الشخصيات.

تحتفظ الأحداث في الرواية بمحورية البطل وهنا يجعل الكاتب القارئ يتوجه على الدوام إلى الاعتقاد بأن "شخصية سليم" هي التي تحتل المكانة المركزية في العمل ككل، فلقد وجه الراوي/ الكاتب جميع العناصر المشاركة في الحدث لإبراز مظاهر الوعي عند البطل ويمكن أن نلخص مستويات الوعي في الرواية عموما في:

ـ وعي ممكن ويمثله البطل الذي يأمل في تغيير الأوضاع من خلال تداعياته وأحلامه وحواراته مع الشخصيات الأخرى.

ـ وعي واقع يمثله سليم، حيث ينقل لنا وضعه ووضع المجتمع وأفكاره السائدة في واقعه.

4 -1- الوعي الممكن بين الواقع و المتخيل:

وهو المستوى الأشد ارتباطا بالبنية الذهنية التصورية للبطل الذي يعبر عن أمال المجتمع وتطلعاته، فهو يحاول تجاوز افقها والوعي السائد المرتبط بها للخروج من الأزمة اليومية وذلك بتقديم رؤى استشرافية من خلال ما يقدمه دائما من بدائل وحلول لمشاكل المجتمع.

فالشخصية بنقدها للواقع تحاول إعطاء البديل الذي يدخل ضمن وعيها الممكن، وفي حالة عدم قدرتها على طرح أفكارها في الواقع فهي تسعى إلى طرحها في متخيلها الذهني بشكل مختلف وهذا المتخيل يمثل قمة وعيها الممكن.

فالراوي ينطلق من الوضع السائد في المستشفى والذي يمثل الفضاء الذي ضم كل شخصيات الرواية ويحاول أن يقدم نقدا للأوضاع المزرية فيه، فهذا المكان الذي يعشش فيه الجنون يوما بعد يوم يعود إلى الفهم الناقص لمسيريه وعدم القدرة على التعامل مع الفئات

الوافدة إليه باعتبارها مجنونة، فيحاول أن يرتقي بالأطباء إلى درجة عالية من الفهم والتحليل. والعم حمدان يحاول أن يرشدهم للحلول التي بها يمكنه القضاء على هذا النقص والتي تدخل ضمن أحلامه وأمنياته يقول: " لو كان بيدي لأنشأت مركزا خاصا لقراءة الروايات والمسرحيات والأشعار التي يلقي بها المبدعون إلى المكتبات وجعلت المركز يقدم تقريرا يوميا عن العلل التي يصادفها في الكتابات(...)وأن ترفع هذه التقارير إلى المربين في المدارس والجامعات."(1)

فهو لم يكتف بنقد الوعي الواقع وتجسيده بل نراه يبحث عن الأسباب التي أدت إلى مثل هذا الوضع وفي أحيان أخرى يقارن الوعي القائم لفئته التي ينتمي إليها بوعي قائم لفئة أخرى، فيعرف مواطن الضعف من جهة ويحاول تصحيح وضعه لبلوغ ذلك الوعي القائم من جهة أخرى، يقول: " ثم أنني أجزم أن هذه المراكز موجودة عند الغير تسير بنفس الفكرة، ولكنها تتوجه إلى الدول التي تريد الدول القوية فرض هيمنتها عليها، إنها تتحسس من خلال الرواية والمسرحية نقاط الضعف التي يمكن استغلالها إما لغزو ثقافي وإما لترويج أفكار معينة."(2)

فالعم حمدان يقدم الرؤية البديلة لما هو أفضل من خلال معالجة الكائن، فالوعي الممكن قادر على تحقيق تغيير الواقع المعيش لما يعرضه من بدائل فكرية وعملية.

البطل في الرواية يعرف ما يريده من خلال وعيه الممكن ومن خلال أهدافه المحدودة، فهو يأمل في الوصول إلى مجتمع عربي متقدم تسوده العدالة والحرية وينتفي فيه القهر والكبت، فهذه المدن المثالية التي وصل إليها في متخيله تدخل ضمن وعيه الممكن فإنه يمكن لها إن تكون وعيا قائما في مجتمعه إذا وفر الشروط المناسبة لذلك، لكنها إذا لم تتوفر فإنها تتحول إلى وعي مستحيل صنعته إرادة قوية إرادة جارفة هي إرادة التغيير.

---

(1) الرواية، ص116.
(2) الرواية، ص117.

يتكلم البطل عن جزيرة عين الحياة التي لا يعرف سكانها القتل والسرقة والحروب قال احد شيوخها: " الحرب! ضد من؟ ولم، نحن شعب خازن لعين الحياة فكيف تريدنا إن نصنع السلاح للموت(...) السارق! المال مشاع بيننا يا بني من شاء اخذ حاجته من دون رقيب." (1)

فأصحاب الجزيرة وصلوا إلى أقصى درجة من الوعي الفعلي من خلال تحليل و تشخيص تشوهات الواقع، فتفطنوا لموقعهم وحالتهم فبدؤوا التفكير في التغيير بظهور بوادر الوعي الممكن، فتخلصوا منها حتى وصلوا إلى هذه الدرجة من المثالية ليتحول وعيهم الممكن إلى وعي قائم وتفكير سائد " إن الشعب الذي وصل إلى هذا المستوى من العيش و الفهم لا بد له من مراحل قطعها قبل بلوغ هذه الغاية."(2). فهذا النمط من التفكير يمثل وعيا ممكنا في ذهن البطل ويمكن له إن يصبح وعيا فعليا إذا وفر الإمكانيات والشروط المناسبة لذلك.

يسعى البطل لاكتشاف تلك التشوهات السائدة والمفروضة في الواقع وتشخيصها علي كل المستويات، ليصل إلى وعيه الممكن من دون تشوهات، يذكر له أحد الشيوخ أن السبب الأول هو التخمة يقول: " التخمة هي الكثرة في كل شيء لما تتجاوز الحد المطلوب إنها في المال والسلاح والعدد والملذات إنها في كل شيء(...) بل تظل تتكاثر حتى تسد على الإنسان متنفسه إلى إن يصير عبداً لها، يسعى وراء رغباتها فتمتد يده إلى ما له والى ما ليس له(...) وإذا بلغ هذا الحد من الانتشار اتخذ لنفسه مطية أخرى سميها سرقة، سميها الاختلاس أو الرشوة أو النهب أو السلب وهي أخيرا الحرب." (3) فهم يعلمون أيضا "أن الباعث على الحروب في كل الأحوال طمع يصب في حب التملك والاستحواذ."(4)

ومن بين الأسباب التي ساعدت أصحاب الجزيرة بلوغ وعيها الممكن وهي قضية جد خطيرة وحساسة وهي الاحتكاك بالآخر، فهم يتجنبون الغرباء خوفا من تسرب الأفكار الغريبة عنهم والتي تفسد عليهم حياتهم ومعتقداتهم يقول احد أصحابها: "فأول تحذير سجلناه

---

(1) نفسه، ص76.
(2)الرواية، ص76.
(3) نفسه، ص101.
(4) نفسه، ص101.

في صفحات القلوب هو التوجس من الغريب.. من فكره و ما يحمل في قلبه من اعتقاد قد يكون سببا في الفساد."(1)

فهذا يمثل تحليلاً دقيقا للوعي الفعلي للوضع السائد في مجتمع البطل سليم، فكلما حاول الأشخاص الابتعاد عن بعض الأفكار السائدة في مجتمعهم أو الأخرى غير السائدة الوافدة من مجتمع آخر فانه يمكن التطلع إلى واقع أفضل، وبالتالي تحقيق ما هو ممكن وهذا يحيلنا إلى الوعي الفعلي للواقع العربي في احتكاكه بالغرب.

فيمكن بلوغ المكانة التي وصل إليها أصحاب الجزيرة إذا أدركت الجماعة الوعي القائم جيدا لتتجاوزه من خلال التخلص من التشوهات التي أصابت المجتمع كالطمع والتخمة، بالإضافة إلى توفر الإرادة فلا يمكن إن يتحقق الوعي الممكن إلا إذا توفرت إرادة قوية للتغيير، يقول احد شيوخ الجزيرة ممثلا وعيه القائم: "إن ما تراه شكل من الأشكال التي في مقدور الإنسان صناعتها لنفسه إذا أراد ذلك فعلا إن تخلى على نزوع الشر فيه، وتجرد من الأثرة والبخل إنها إمكانية من بين إمكانيات كثيرة يستطيع إن يحققها لنفسه بشيء من العلم والمثابرة والتجرد." (2)

ولقد استكمل الراوي وعيه الممكن من خلال أحداث تجاوز للتفكير السائد حيث تجاوزت الجماعة في المقامة الرابعة تفكير وعيها السائد إلى آخر ممكن وذلك استفادة من كبوات سابقة وتشخيص لحالات واقعية.

فبالرغم من التطور الذي وصلت إليه إلا أنها تحاول أن تحقق توازنا في عالمها خوفا من زواله وانهياره، حيث أدركت مواطن الضعف والخراب فأسرعت إلى بترها لتبقى على وعيها الممكن. يقول أحد الشيوخ: " إننا بلغنا منه قسطا من إمكانية أن يحيل الإنسان إلى الراحة المطلقة وان يتحول الناس إلى مجرد مستهلكين فقط، وعلم حكماؤنا إن هذه الحالة هي أم الخطايا كلها وإنها مبعث الأمراض فينا، فالواحد منا إذا تعطل عن العمل انشغل بالشذوذ وحدثته نفسه بالرزايا كلها، وفقد القدرة على التفكير السليم والإبداع المفيد "(3) . لذلك قرر حكماؤها(الطبقة المفكرة) والتي تمثل الوعي الممكن للأمة استبقاء قسطا من

---

(1) نفسه، ص97.
(2) الرواية، ص99.
(3) نفسه، ص150، ص151.

النشاط البشري قائما على العمل اليدوي لكي يقضوا على آفة الفراغ التي لها سلبيات وخيمة على المجتمع.

كما حاولوا استبعاد الآلة من حياتهم اليومية و تجنبوا تطويرها لأنهم يعرفون مصير الأمم التي عبدت الآلة واعتمدت عليها، إنها حتما آلت إلى الزوال والتدهور، كما تمثل الآلة أيضا مبعثا من بواعث إشارة الحروب والنزاعات، فهم مسكونون بهاجس الخوف على مصير الإنسانية، إنهم بهذا يمثلون قمة الوعي الفعلي لأنهم أدركوا ما آلت إليه مجتمعات ما بعد الآلة في ظل وعيها الفعلي السائد، يقول احد حكماء الجزيرة عن الآلة: " في مقدورنا إن نطورها كما نشاء بل تركناها على حالها حدا للتضخم والإسراف واستنزاف الموارد(...)، لم نجد يوما في أنفسنا رغبة الاستغناء عن الحرف التي توارثناها من أول العهد، كذلك حافظنا على ميزة أمتنا ولونها الخاص." (1)

علي الرغم من التطور والتقدم الذي حققته هذه المجتمعات إلا أنها حاولت الحفاظ على أصالتها وجذورها، فوعيها الممكن يرتكز على الماضي الموروث ويتطلع إلى المستقبل، فهذا يمثل وعيا سائدا لطبقة ما، في حين نجده يمثل وعيا ممكن عند البطل يقول:"لو فهمنا هذا الكل في سياقه الحضاري العام فهمنا الحضارة التي نتحدث عنها." (2)

و يقدم عوالم تصور العالم المستقبلي الذي انتصرت فيه الآلة والتقنيات والعلوم على الفرد وما ألت إليه البشرية من هلاك ودمار فكأنها أصبحت تنظيما سياسيا، يقول الشيخ :"هم الحكماء..هم عقلنا المفكر.. لقد رأوا أن الآلة إذا تواتر إنتاجها وجدنا أنفسنا في حاجة إلى تسويق المنتوج إلى شعوب أخرى وإذا رفضت التعامل معنا أرغمناها على ذلك باللين أو القوة، وربما اضطر الأمر إلى اللجوء إلى إثارة الحروب بينها لتجد مواردنا سوقها الذي يستنفذها، وإن ذلك يوجه اهتمامنا إلى السلاح والتفنن في وسائل الدمار."(3)

---

(1) الرواية، ص151.
(2) نفسه، ص91.
(3) نفسه، ص151، ص152.

" فوحدة المجتمع تقوم على وحدة عناصرها، وتقوم وحدة العناصر في وحدة أثاره المتبادلة في وحدة ترجماتها المتبادلة، حيث يترجم السياسي الاقتصادي ويترجم الاقتصادي الثقافي ويعيد الثقافي ترجمة السياسي والاقتصادي في لغته الخاصة."(1)

هذا يعكس الدور الايجابي والسلبي للعلم، فالآلة ارتبطت بالوضع الفكري ثم الاقتصادي ثم السياسي يقول السندباد: " إنني تاجر يدرك جيدا هيمنة السلع على القرارات السياسية، كنت أدرك كيف يلين الملوك أمام الحاجات التي تطلبها من الشعوب الأخرى كيف تعاهد وتفك عري المعاهدات من اجل الحصول على الامتياز البسيط الذي يكفل لها استخدام مادة من المواد." (2)

" فالسياسة إذن ليست علاقات بين الأفراد أو بين المؤسسات إنما هي علاقة موضوعية يفرضها صراع القوى الاجتماعية، ذات المصالح المختلفة في ظرف تاريخي محدد."(3)

إن هذا تعبيرا عن الوعي الفعلي السائد في مجتمع البطل ولكنه يحاول إن يحلله بنظرة تصحيحية فقمة وعيه القائم تمثل بوادر تجلي الوعي الممكن، فهو يحاول تعرية الواقع على كل مستوياته بما فيه السياسية، من خلال هجاء الممارسات الدنيئة والاستبدادية بطريقة ذكية وبوسائل جمالية هذا يدل على وعيه السياسي.

يستمر الراوي في تعرية آليات القمع والبطش السياسيين بوصفهما أصل شقاء الإنسان، فجلجامش عند وصوله إلى جزيرة عين الحياة وما رآه من هناء وصفاء فيها، جعله ينتقل من مرحلة وعيه القائم إلى وعيه الممكن حيث أدرك موقعه السخيف في فترة ما وهذا راجع لغياب الوعي.

قال له الشيخ: " لعلك بدأت تعي من أمر الحرب حقيقتها المرعبة(...) لقد كنت وأمثالك مشغولين بضوضاء البطولة والظفر فقط، انه العمى الذي تحدثه الأنانية في النفوس فلا يتيح لها فرصة الاطلاع على الوجه الآخر للحقائق."(4)

---

(1) فيصل دراج: الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب والسياسية، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص304.
(2) الرواية، ص152.
(3) فيصل دراج: الواقع والمثال، ص302.
(4) الرواية، ص103.

فـالراوي يتجـاوز الـراهن المعـيش واليـومي ويتجـه إلـى استشـراف تطلعـات المجتمـع ومستقبله من خلال تصور مدن مثالية تخفي كل هذه التشوهات على غرار المدن الفاضلة التـي أنشـأها أفلاطـون، والتـي تمثـل موضـوعا أساسيا فـي أدب الخيـال العلمـي فهـي" تجربـة سردية تبقي العمق لهذا تم نعتها بأنها ضد الواقعي تتأسس على واقع بعيد ومتخيل."[1]

فالخيال العلمي يدخل ضمن الوعي الممكن لأنـه يعطـي صـورة صـادقة لمجتمـع إنسـاني مستقبلي انطلاقا من معطيـات علـم اللحظـة بطريقـة مـا، فرؤيتـه(الخيال العلمـي) تتـزاوج بـين نظرتين، بين نظرة تفاؤلية ترى ما يعود على البشرية من تطور وابتكارات يساعدها على الانتقال إلى مرحلة أخرى تنعم بالهدوء و الأمن، فتستطيع بذلك أن تخلق وتبدع قـال العم حمدان:" القانون الذي انطلق منه المفكرون والحكمـاء هـو:« أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف» ذلك هو المفتاح للإبداع البشري، فإذا استتب الأمن وشبعت البطون انصرف اهتمـام الناس إلى الإبداع والخلق، إنها الفكرة التي أقامها الفلاسفة فيما بعد لمدن العلم."[2]

ونظرة تشاؤمية ترى في التحولات وتطور الآلات كارثة تحطم البشرية " فالعقل نعمـة إذا كانت وسيلة لتمييز الخير من الشر(...)، العقل نعمة إذا عرف حدوده والتزم بهـا، أمـا إذا تطاول العقل إلى المجالات التي يجب فيها التصديق فقد تجاوز مهمته وأفسد الغايـة التـي من أجلها كان نعمة."[3]

إذا يصل البطل إلى أقصى درجات نضجه وأزهاها من خـلال لغـة الحلـم المتسـامية التـي يتحدث بها عموما نحو عالم منشود يتصوره والوعي الممكن الخليق به.

انبنـت الروايـة علـى التنبـوء بمـا يمكـن أن يـؤول إليـه مصـير البشـرية إذا لـم تجـد السـبيل الموفق لخلق واقع جديد تتغير فيـه أسـاليب التعامـل بين القوى الفاعلـة، و يتغيـر فيـه الـوعي الفعلي السائد وذلك بادراك البشرية لموقعها ومصيرها في ظل التغيرات والمستجدات.

والكاتب يحمل على عاتقه هموم البشرية ومصيرها لـذلك نجده يحمـل تحـذيرا ممـا عسـى إن يتسبب فيه التقدم العلمي إذا لم يشغل في الأمور الايجابية ولخدمة البشرية، كمـا انـه يـرى الغد "**المظلم المشرق**" بأيدي العلماء والمفكرين، فهم وحدهم المسؤلون عما يحدث للإنسانية

(1) شعيب حليفي: مرجع سابق، ص62.
(2) الرواية، ص166.
(3) نفسـه، ص195.

من كوارث محتملة من وضع العقل البشري، لأنهم هم العقل المدبر للأمم فهم يحملون بذور الوعي الممكن اتجاه العالم والبشرية جمعاء وسنرى في المرحلة اللاحقة ماذا كان يمثل الوعي القائم في الرواية وعلاقته بهذا الوعي الممكن.

4 - 2 - الوعي الكائن (القائم) بين الواقع والمتخيل:

تشير بنية النص الروائي إلى الوعي الفعلي والذي يتمثل في وعي البطل الرافض لواقعه المعيش، وقد تجلى لنا هذا الوعي بوضوح في بداية ونهاية الرواية، والوعي النقيض له يمثله كل الأطباء والأصدقاء و الممرضين فهم يمثلون وعيا فعليا سائد أيضا.

الوعي الفعلي فردي يخص كل صوت في الحاضر الروائي وينعكس في سلوكه لهذا السبب كان متباينا. والوعي الفعلي القائم بالنسبة للبطل ينطلق أساسا من التقاعد وهو قانون سائد في المجتمع، سليم المناضل الوفي لوطنه ولمجتمعه الوفي للأجيال التي تربت وتعلمت على يديه، الذي يحمل رسالة سامية (التعليم)، بعدما كان إنسانا ذو فعالية وعطاء استثناه المجتمع فكريا وجسديا لما أحالوه على التقاعد وحكموا عليه بانقضاء أجله، وهذه الصورة تشكل **"الكفاءة المغتصبة"***.

ومع ذلك فان الكفاءة الحقيقية بالنسبة إليه تكمن في إحساسه الداخلي العميق في مواجهة وتحدي أفكار الواقع. يقول الطبيب مقارنا بين وعي البطل والوعي الفعلي السائد للمجتمع: " لماذا يتهم بالجنون؟ من الذي أحاله على التقاعد؟ من الذي سن هذه الجريمة في حق المعرفة؟ كيف يستغني المجتمع عن هذا الفكر وقد نضج واكتمل؟ أليس في وجود مثل هذا الرجل في مصحة الأمراض العقلية دليل على مرض المجتمع على جنونه؟ على حماقته."(1)

يمثل المجتمع الإيديولوجية المعادية لسليم، فالنص الروائي يعرض أفكار متعددة تتعارض وتتقابل وتتصارع بين الشخصيات، وهذا الاختلاف قضية جوهرية لإقامة عالم النص بموازاة العالم الواقعي.

---

* مصطلح وظفه: إدريس بوديبة، ينظر: إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص283.

(1)الرواية، ص117 .

إن البطل يواجه وعيا حقيقيا سائدا ليصبح يمثل هو الطرف النقيض أو الرافض لهذه الأفكار التي يضعها أمامه ويشخصها فهذه التشوهات التي أصابت الواقع تعود إلى الخطأ في مفهوم الإصلاح هذا المفهوم الخاطئ الذي يمثل عند الجماعة وعيها القائم أو السائد.

ويحاول أن يحلل هذا الوضع ويعطيه أبعاد فكرية وسياسية يقول: "والإصلاح في حقيقة الأمور ترقيع موضوعي عجلة بدأت تتهرأ من كل ناحية "الإصلاح لا يفيد شيئا في جسد المريض بدأت القروح تتفصد في كل أطرافه.. نحن نصلح العجلة ريثما توصلنا إلى اقرب نقطة."(1)

تتجلى درجة وصول وعي البطل القائم إلى ذروتها من خلال بحثه عن حلول بديلة لهذا الإصلاح الذي تعتمده الأمة كحل لمشاكلها يقول: "يرى بعض المتنورين أن خير علاج البتر."(2)

إن البطل اختار الكلمة على الصمت وفي كلامه جنون، لأن المجتمع لا يتقبل هذا الضرب من التفكير أو الكلام، يرد على أحد الأصدقاء الذي نصحه بأن يترك آراءه لنفسه وأن لا يجهر بها لكي يدفع عن نفسه تهمه الجنون: " إنها الأفكار التي جعلتني مجنونا وجعلت منك عاقلا فقط لأنك استطعت أن تلجم فمك وان تكتم الأمر عن الناس مخافة التهمة(...) الجنون إذا أن تكون مجنونا بتفكيرك لا بأعصابك."(3)

يقدم الراوي شخصيات مختلفة والتي تمثل مستويات من الوعي القائم فهذا الطبيب مدركا جيدا لوضعه السائد فمنه ما يقبله ومنه ما يرفضه، علق عنه الراوي: " كان رفيق يعرف الطبيب المناوب الذي يدخل المستشفى لتسجيل حضوره ثم ينصرف إلى عيادته جريا وراء مريض جديد، كان يعرف عدم الاكتراث في الفحص واختبار العقاقير، كان رفيق يرفض ذلك رفضا باتا ولكنه لم يكن يجرؤ على التفوه بكلمة لا في حضرة الطبيب ولا في غيبته نظرا لمركز هذا الأخير وشهرته."(4)

---

(1) الرواية، ص66.
(2) نفسه، ص67.
(3) نفسه، ص186.
(4) نفسه، ص12.

فالطبيب عليه أن يرضخ لهذه الأوضاع، كما عليه أن يرضخ أيضا للمقررات والمعلومات التي تلقاها من الجامعة وأن يتقيد بها. ينقل لنا البطل حالته يقول:" لم تسعفه سنوات الدرس في كلية علم النفس بدليل علمي يركن إليه" (1)، فهذه الفئة عند خروجها

إلى الميدان تجد صعوبة بين ما اكتسبته من الجامعة وبين الحالات التي أمامها وهذا يطرح قضية مهمة في تباعد الهوة بين الجامعات والحياة اليومية تقول أحد الطالبات وهي تدرك حقيقة هذا الوضع السائد: " إننا نحس أن بين المقررات والواقع الحياتي اليومي بون شاسع فالنظري لا يمكن أن يكون هو العلم الكامل " (2) ، "فكل الفئات أو الطبقات لها وعيها الكائن الذي يشترك فيه جميع أفرادها ولها اديولوجيتها، أي وعيها الممكن الذي تتم صياغتها في الغالب من طرف مثقفي هذه الطبقات." (3)

يواصل البطل في طرح القضايا مدركا لرداءة الواقع وهذا المجتمع ومحدودية أفق أفراده، فهذه عائشة المرأة المطلقة أصبحت تعاني النقص والضياع في مجتمع لا يرحم فقط لأن الرجل أعطاها صفة المطلقة، لتكون ضحية له ثم ضحية للمجتمع، يحلل سليم نظرة المجتمع الخاطئة لها قائلا: " داؤنا يا بنية يسمى سوء التفاهم، وجرثومته الخطيرة سوء النوايا إذا ساءت النية ساء التفاهم وإذا ساء التفاهم ساء التواصل وإذا ساء التواصل ساءت الحياة وانتهى سر الوجود."(4)

وما زال يستمر في تقديم الوعي الواقع للفكر السائد اتجاه المرآة في المجتمع فهذه أسمهان نموذج آخر عن معاناة هذه الفئة، حيث تدفع ضريبة الخيانة، خيانة والدها لامها فتعيش حياة كلها شقاء وخوف مترقب، فعائشة عاشت ويلات وضع المرأة المطلقة التي تعاينها الآن أم أسمهان يقول الراوي:" رأت أمها تطلق في عز شبابها رأت أباها يهجر البيت جريا وراء فتاة غريبة الأطوار، رأت البيت تكسوه عتمة سوداء من الحزن والفقر." (5)

---

(1) نفسه ، ص3.
(1) الرواية، ص139.
(2) حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985،ص30.
(4) الرواية، ص64.
(5) نفسه، ص63، ص64.

فهذه كانت تمثل صورة حقيقية للوعي الفعلي السائد عن المرأة في المجتمع العربـي.

ينتقل البطل إلى عالمه المتخيل ـ في المقامة الخامسة ـ حاملا هذه البذور لهذا الوعي السائد مصورا المرأة بما يعتقدون ويحولها من خادمة إلى ساحرة شريرة نتيجة لمعاملة شيوخ الناقصة لها، حيث لم يعطوا لها فرصة للتعبير عن طموحاتها و أفكارها مما جعلها تثور وتتحول عن طبيعته، فينشأ وعيا سلبيا تتبناه هذه المرأة نتيجة للظروف القهرية، حيث قالت معبرة عن غضبها: " قال أن عقل المرأة لا يصلح لمثل هذا التفكير فاشتد غضبي منه ومن الجماعة بعدما أطلعتهم عن نواياي فطردوني من القصر وعوضوني يرجل." [1]

والكاتب لم يقصد بتوظفه للمرأة بأن يعطيها صورة سلبية ولكن ليبين الجانب الإيجابي والمخفي عن الظاهر يقول حبيب مونسي: " تعلق السحر في المخيال العربي بالمرأة، المرأة سحر جمال.. سحر كلام سحر نفث، والمرأة في بنيتها تلك تسعى إلى إحداث تغيير أيا كان ذلك التغيير، وقد قدمت المرأة ساحرة ليس بالمعنى التقليدي للسحر أبدا وإنما أعتبر السحر في المقامات علما خاصا وقد كان السحر في الحضارات القديمة علما نزل به ملكان من السماء هاروت وماروت، والصورة التي قدمتها للمرأة ليست سلبية بمعنى إحداث الضرر مجانا وإنما إحداث التحول في الكائن والموجود."[2]

فكل جماعة تحاول أن تجذر وعيها الممكن وتفرضه ليكون وعيا واقعا لذلك يمكن أن يفهم بالخطأ فيصبح وعيا زائفا.

يعود البطل إلى واقعه ويقوم بتحليل الأوضاع منطلقا من الأمراض والآفات التي أصابت مجتمعه وفي نفس الوقت يقدم رؤيته التصحيحية اتجاهها من خلال تقديم البدائل المنطقية.

فمرد هذه الأوضاع هو **الانحراف**، انحراف الفرد عن فطرته وإنسانيته عن ماضيه ومعتقداته، انحرافه عن تاريخه وأصالته وهذا نتيجة احتكاك العربي بالغربي ومحاولة تبعيته وتقليده في كل شيء، وهذا يمثل وعيا قائما تبنته الجماعة من بينهم الطيب الذي

(1) الرواية، ص149.
(2) حوار مع الروائي.

يقول حول تفسيرهم لكيفية بناء الأهرامات: " إن العلم يشـهد لهم بـالتفوق انـه عنـوان تقدمهم فهم يعتمدونـه في كل ما يعتزمون القيام بـه." (1)

فـي حين نجد العم حمدان يمثل الـوعي النقيض لـه ولهم فلا يعترف بتقدمهم وتفوقهم ويستمر في ذكر عوامل الاستلاب الحضاري التي يعانيها المجتمع من دون وعـي يقول: " سرقوا منا كل شيء حتى الأساطير سرقوها وادعوا إنها خالصة لهم من دون البشر." (2)

نجده يمتلك رغبة قوية لإخراجهم من هذه الحياة، يحاول إن يحفز وعيهم لإدراك موقفهم بالنسبة للغـرب، إنـه يريـد أن ينتـزع هـذه الحقـائق السـائدة مـن جـذورها ويطـرح وعيـا آخـر مصـححا لهـذه النظـرة، مسـتندا فـي ذلـك إلـى حقـائق تاريخيـة منطقيـة فيعـود إلـى التـاريخ الإسلامي ليقارن بين ما جاء في قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام وبين مـا جـاء فـي أسـطورة أبولون يقول: " وان أردت أن تعرف مصدر السرقة و التأمين فعد إلـى قصـة سيدنا إبـراهيم عليـه السـلام. " (3) فـإن نفـي العوامـل يعد واحـدا مـن بـدائل الخطـاب لانجـاز مجتمـع معـافى حضاريا.

سليم أيضـا يحمل نفس وعـي العم حمدان اتجـاه الغـرب ويستمر فـي رثـاء حـال العـرب الذين نقلوا عن الغرب كل ما هب ودب فـي كـل المجـالات وبـالأخص ميـادين المعرفـة يقول موضحا وعي مجتمعه الفعلي: "إن أكبر عيب نقلناه عن الغرب نقلا بليدا وهو الفصـل بـين المعارف فضلا أقام بينها الحدود والسدود(...) هذا الفصـل انعكس سلبا علـى الإنسـان."(4) وكأن الإنسان العربي ليس فـي مقدوره أن يبتكر أو إن يبـدع فـي حين نجد بعض المعـارف بقيت حكـرا للغـرب فقط لأن الإنسـان العربـي يحمـل قناعـات بـأن هذه الأشياء تفوق تفكيـره وبالتـالي لا جدوى مـن محاولـة بلوغهـا، فهم يعترفـون مسبقا بمـدى تطـور الغـرب وتقدمهم وبمدى تراجعهم وتخلفهم حتى في مجال الكتابة والتأليف، إنه لا يمكـن تفسير هذه الحالـة إلا في ضوء المرحلة الحضارية العامة التي يمر بها العالم العربي في ارتباطه بالعـالم المتطـور

(1) الرواية، ص109.
(2) نفسـه، ص109.
(3) نفسـه، ص110.
(4) نفسـه، ص138.

يقول سليم: " إننا نفتقر إلى هذا الضرب من الأدب ولوطفت بالمكتبات لما صادفت كتابا واحدا من هذا الجنس بقلم عربي."(1)

وكأن العرب لا يملكون الخيال العجائبي وكل همهم ينصرف إلى المسائل العاطفية والاجتماعية، لكنه في نفس الوقت يحاول تجاوز هذا الوعي السائد وذلك من خلال محاولته هو والعم حمدان الكتابة في هذا مجال الخيال العلمي، وهذا يدخل في إمكانية تحقيق وعيه الممكن يقول: "هل نتركه حكرا على الغربيين وحدهم يصنعون فيه ما يشاءون؟ يفسرونه بالكيفية التي يشاءون! إنها خيانة للذات العربية لحضارتها.. لماضيها ومستقبلها." (2)

إن سليما حاول أن يتخيل مستقبلا مثاليا يقوم على فكر سائد مثالي يبتعد عن التقليد والنقل من الآخرين، فحكماء عين الحياة أخفوا الجزيرة عن أعين الناس خوفا من تسرب الأفكار وهذا يمثل قمة وعيها الممكن الذي وصلت إليه من خلال إدراكها جيدا لوعيها الفعلي، ولأنها تحاول الحفاظ على فكرها السائد فإنها تمنع دخول أي فكر آخر سائد من مكان آخر.

السندباد الذي يمثل وعيا قائما لفئة اجتماعية ما يرى في تلاقح الأفكار والشعوب على اختلافها وتباينها استفادة للطرفين، أما جلجامش الذي يحمل وعيا ممكنا له رأي مخالف للسندباد يقول: " غريب أمركم! مارأيت الشعوب إلا في تطاحن مستمر كل شعب يحاول أن يبسط هيمنته على الشعب الآخر وليس في نيته أبدا أن يقدم له ما يكون به أسعد حال مما كان عليه من ذي قبل، يبدو أن مسألة التلاقح التي تتحدث عنها لا تتم إلا على مستوى النبات والحيوان فقط أما ما يخص الشعوب فهو الحيطة والحذر." (3)

إن البطل قام من خلال هذه الخطابات بين الواقع والمتخيل بتجريد كلي لمشاكل تعيق العرب من الخروج من التبعية كما أنه نجح في أن يتلقط مجموع حلقات الخطاب الإيديولوجي لمرحلة معينة، حيث قام بتقديم عالما طوباويا في متخيله ممثلا بذلك وعيه الممكن والذي يمكن له إن تكون وعيا قائما في مجتمعه إذا خطط لمصيره مثل ما فعل حكماء جزيرة عين الحياة.

---

(1) الرواية، ص223.
(2) نفسه، ص225.
(3) نفسه، ص73 .

ينتقل البطل إلى طرح قضية أخرى تدخل في صميم بناء المجتمع وهي التعليم، فينتقد طرق التدريس في المدارس والجامعات يقول: " إن خطؤنا الأكبر أننا جعلنا الجامعات والمدارس ميادين تدريس الأفكار... لا أقول الأفكار الناجمة عن النظر والتدبر العميق الذي يتصل بالعلوم الإنسانية والعلوم التقنية وذلك من دورها وواجبها، بل فتحناها للأفكار المشبوهة التي تكتسي ثوب العلمية تدليسا ومنافقة فقط." (1)

فينتقل وعي البطل لهذه القضية إلى متخيله فنراه يطرحها بطريقة مختلفة حيث قال له الدرويش في المقامة الأولى ناقدا الوضع: " إننا أوكلنا التربية والتعليم إلى قلوب لا تزال غلفا، لم تتعلم يوما كيف تزيل عن ذاتها الران الذي يعلوها كما يعلو الصدأ الحديد." (2)

إن هذه القضايا أصبحت تمثل عند البطل الهم الأكبر لأنه يدرك دور التعليم في بناء الأمم وتشييدها كما أنها قد تكون سببا في تهديمها وتراجعها إذا أصبحت مطية لأغراض أخرى، فهو يهدف إلى تعرية الواقع وفضح الجوانب المظلمة فيه وإدانة قواه الغاشمة التي حطمت البناء السامي للإنسان والمجتمع، ويقابل ذلك بوعيه الممكن قائلا: " تصور لو حصنا مدارسنا على النحو وعزلناها عن الرغبات السياسة المتحولة التي يتقاذف بها الساسة والمغرضون... تصور لو أوصدنا أبوابها أمام النداءات المشبوهة التي تتحرك بها المنظمات والهيئات، وجعلناها خالصة للعلم كيف ستكون النتائج.. اعلم نظريا إن الساسة ينادون بهذا العزل ولكنهم أول من يخترق هذا الحاجز." (3)

إن البذور الأولى لتشويه المجتمع بعدما كان يوما ما عهدا مليء بالمعرفة والحكمة هي انحراف الإنسان عن فطرته يقول: " الانحراف، الانحراف..هذا هو التفسير الصادق لما يحدث لنا فكلما انحرف الناس عن الفطرة كلما اخرجوا لأنفسهم من الظلم والشقاوة مما يجعل الحياة جحيما." (4)

فالانحراف أيضا سببه تنكر الفرد لماضيه لجذوره التي تحقق انتماءه وأصالته، تحقق له هويته وكرامته التي أصابها كثير من الاضطراب عندما واجهت حضارة غريبة متقدمة

---

(1) الرواية، ص167، ص168 .
(2) نفسه، ص48.
(3) نفسه، ص167.
(4) نفسه، ص88.

تتحداها وتريد إن تفرض عليها قيمها الخاصة وحتى إشكال ونمط تفكيرها أيضا فالبشرية كانت قبل الطوفان تنعم بالحب والراحة والأمان وفي أول انحراف عن المسار بدأت في الانهيار والزوال يذكر العم حمدان الأسباب التي جعلت من هذه الحضارة تختفي وهي نفس الأسباب التي جعلت من القيم السامية تزول في واقعنا الراهن:" إن سبب اختفائها كان في الانحراف الذي طرأ على اعتقادها وتحولها من التوحيد إلى الوثنية."(1)

هذه الجرأة في ملامسة الواقع السياسي والفكري والعقائدي هي التي تجدر انتماء الرواية إلى الواقع فالرواية تستمد قوتها من استحضار ها للتاريخ والذي لا يزال ماثلا إلى يومنا هذا.

فشواهد الحضارة تعتبر كمحفز للذاكرة الإنسانية على الرجوع إلى البدء أو الفطرة الأولى تحفزها على التأمل في واقعها المتأزم والتساؤل عن مصيرها فهي بحاجة إلى تحديد هويتها الخاصة وذلك لمعرفة تامة لذاتها ومعرفة تامة لموقعها بالنسبة للعالم المتطور فهذه الحقائق التاريخية حافرة فلماذا يتجاهلها الوعي القائم يقول العم حمدان " الشواهد ..شواهد حافرة بين أيدينا أنهم يمرون عليها ممسين ومصبحين ، الكعبة الشريفة، صحراء تنغازكا،... (2)

ثم يستكمل البطل في تقديم المعوقات والإمراض التي أدت إلى مثل هذا الوعي الواقع ناظرا إليه متحسرا متألما فيطرح قضية عميقة في الذات العربية والتي جعلت منه فردا تائها حائرا في وسط هذه التراكمات هو ابتعاده عن فطرته الصافية عن دينه وهذا بسبب الانتظار القائم بين القيم الأخلاقية والسياسية يقول: "إن للبشرية اليوم خيرا من أمسها دين عالمي تضطلع بمشاكلها إلى إن تقوم الساعة ، إن للبشرية تعلم ذلك وتوقته أيما إيقان إن مشكلتها هو الانصراف عنه.(3)

فالنظرة التصحيحية للبطل لا تنطلق من زاوية واحدة بل على أصعدة مختلفة لأنها مكملة لبعضها البعض، فهو بدراسته للواقع الدائم التطور والتحول وبتحليله للعلاقات

(1) الرواية، ص162، ص163.
(2) نفسه، ص90.
(3) نفسه، ص174.

الاجتماعية والسياسية....قد صاغ لوحة صادقة لحياة عصره وبالتالي انفتحت الرواية على الفضاء المعاصر في شتى حقول الحياة.

" فهناك في الواقع مستويات للوعي الممكن عند الطبقات المختلفة وهذه المستويات هي التي تحدد درجة ما تطمح إلى تغييره كل منها في الواقع السائد فإذا كان الوعي الممكن عند طبقة ما يهدف إلى تغيير طفيف في عناصر الوعي السائد: بحيث لا يريد إبدال ركائزه الأساسية فهو يعكس تصالحا مع هذا الواقع، وإذا كان الوعي الممكن لطبقة أخرى يهدف إلى تغيير أساسي في الواقع السائد فان هذا الواقع الممكن يقف موقفا انتقاديا من ذلك الواقع."(1)

فوعي البطل يمثل صورة المثقف الواعي الذي يعرف بعمق وضع الواقع الاجتماعي السائد والذي دفعه إلى وضع خطة أو تصور ذهني كمشروع مبدأي لتنفيذ قناعاته نحو تغيير هذا الواقع، فالفكرة في الوعي الواقع ناتجة عن غياب رؤية شمولية استشرافية فهو كما يقول: "غياب المشروع في الأمة. "(2)

وبهذا فان **مونسي** قدم لنا شخصية اجتهد في صياغتها بإخفاء أبعاد حقيقية عليها وسط نص تتفاعل فيه منظورات فنية جمالية عديدة تحكي حركة الواقع وتتجاوزه إلى الطرح الايدولوجي العميق وسط المشهد الروائي العام.

إن الرؤية المتعددة العناصر التي يوحي بها النص المونساوي تتعالى بالحياة العامة لطبقة معينة بحواراتها ومواضيعها إلى مشارف رؤى فلسفية ونفسانية يصوغها وعي متأزم ويمثله كل من سليم والعم حمدان ووعي قائم سائد يمثله المجتمع لكنهما يعجزان عن تحقيق ذلك الفعل الخلاق المغير للأشياء.

"**حبيب مونسي**" في روايته لم يكن يبحث عن حدث معين ليتكئ عليه في تحريك مركبته السردية بل كان يبني الأفكار المجردة ويلبسها شكل الحدث من خلال حوار شخصياتها وحالاتها النفسية، فهي التي تبنت أفكاره وقامت بتوصيلها وكأنه بصدد البحث

---

(1) حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص31.
(2) الرواية، ص66.

عن رؤية جديدة تدعو إلى واقع جديد، فلقد عمد الكاتب إلى استعمال الرموز انطلاقا من الأسطورة إلى نصوص ألف ليلة وليلة مرورا بالتاريخ الإسلامي، ثم ومحاولة إسقاطها على الواقع الراهن واستنهاضه بتحفيز ذاكرته الأصلية الماضية.

فالرواية ذات مرجعية فكرية كثيفة بغناها التاريخي والاجتماعي والايدولوجي فلقد تمثلت رؤية الكاتب للعالم بدءا بتوظيفه لـ**" الرحلة"** كعنصر يخدم ايدولوجيته أمثال رحلات: السندباد، حي بن يقظان **لابن طفيل** وروبنسون كروزو لـ**دانيال ديفو** وملحمة جلجامش البابلية، حاملا في ذلك رؤيا استشرافية تأملية بوصوله إلى مدن علمية نموذجية على غرار المدن الفاضلة التي وصل إليها أشهر الكتاب كمدينة الشمس لـ **توماسو كامبانيلا** للبحث عن المدينة الفاضلة والرحلة إلى ايكاريا لـ**"كابيت.**

كان حبيب مونسي يعرف ما يرفض ويفتش باجتهاد مذهل عن البديل المطلوب المتجاوز للوعي البسيط ومن ثمة تهيمن قضية المصير البشري على عالم الرواية وتمثل هاجس المؤلف وأزمته الفكرية والروحية إزاء العلم الذي سيؤدي تقدمه المطرد بالإنسان إلى الفناء، فهذا العلم ذاته هو طريق الإنسانية الوحيد إلى المستقبل.

حاول الكاتب أن يصور واقعا ارتبط ارتباطا وثيقا بفكره وهذا دليل على إيمانه برسالة الأدب التي لا تعني التسلية والمتعة مدافعا عن رؤى إيديولوجية محددة تحمل رسالة وموقفا فكريا ولن يكتمل التصور حول رؤية الكاتب للعالم إلا في إطار تكامل البنى الفنية في نصه، فضمن هذا المتن المركب تنصهر عدة عناصر منها تستمد الرواية قيمتها الأدبية والفكرية وهذا ما سنحاول التطرق إليه في المرحلة اللاحقة.

الفصل الثالث:

بنية الزمن في الرواية ودلالاته

1 .الزمن والنص الروائي.
2 .دلالة الزمن النصي بين الواقع والمتخيل .
2 . 1 .المفارقات الزمنية ودلالاتها .
2 . 1.1.الاسترجاع .
2 . 1. 2.الاستباق .
2 .2 .تقنيات زمن السرد .
2. 2 .1.إبطـــــاء السرد.
2 . 2 . 2.تســـريع السرد .
3. حركة الزمن في الرواية بين الواقع والمتخيل .

1 – الزمن والنص الروائي:

يعتبر الزمن عنصرا مهما في العمل الروائي ، الذي يعد من أقرب الفنون و أكثرها التصاقا به، فالأحداث و الشخصيات و الأفعال و القراءة تتحرك كلها حول محور الزمن لذلك "لا نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصيات أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة ، فالزمن يتخلل الرواية كلها و لا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية." (1)

لقد نظر النقاد إلى الرواية بوصفها فنا يضم أشكالا متنوعة من الأزمنة: " أزمنة خارجية(خارج النص)، زمن الكتابة، زمن القراءة، وضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها ووضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها وأزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيهـــا الرواية: مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول..." (2)

أما الدراســة الجادة في تحليل الجوانب البنيوية للخطاب الأدبي يعود إلى الشكلانيين الروس الذين وضعوا الأسس الأولى لدراسة الزمن و تحليله في الخطاب الروائي تمهيدا لمن أتوا بعدهم، نتوقف عند مفهوم المتن الحكائي الذي يعني مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها و التي يقع إخبارنا بها خلال العمل و يعرض حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي و السببي للأحداث، في مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا. (3)

لقد كان تصور الشكلانيين الروس لهذا التصنيف الزمني "للمبنى" و"المتن" داخل النصوص الروائية أثرا كبيراً في ظهور تصورات جديدة اعتمدت على الثنائية الشكلانية لتقسيم السرد إلى مظهرين هما القصة و الخطاب و لقد تبنى هذه الثنائية كلا من النقاد البنيويين واللسانيين. فـ**"تودوروف"** لم يبتعد كثيراً عن الطرح الشكلاني ليبرز مفهومه الخاص بالنسبة للزمن، فيميز بين مظهرين مختلفين للسرد بين زمن القصة و الخطاب" فزمن الخطاب هو بمعنى

(1) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص27.
(2) نفسه، ص26.
(3) ينظر:تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص180.

من المعاني زمن خطي في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا(...) غير أن ما يحصل في أغلب الأحيان هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي لكونه يستخدم التحريف الزماني لأغراض جمالية." (1)

انطلاقا من هذا التصور توصل **تودوروف** في بحثه إلى أداة إجرائية دمج بواسطتها زمن القصة و زمن الخطاب في الرواية من خلال ثلاثة أشكال:

1– **التسلسل** (Enchainment): بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية التي ترتبط معها في فكرة واحدة إلى القصة الثالثة و هكذا.

2– **التضمين** (Enchases ment): و هو إدخال قصة في قصة أخرى، فيمكن أن تحكي قصة واحدة عدة قصص.

3–**التناوب** (Alternance): يقوم على سرد قصتين في آن واحد بالتناوب، أي إيقاف الأولى لسرد جزء من القصة الثانية ثم العودة إلى القصة الأولى و هكذا. (2)

زمن التلفظ (**الكتابة**) و زمن القراءة (**الإدراك**): هما زمنان آخران أضافهما تودوروف إلى تصنيفه للزمن، حيث يصبح الأول عنصرا أدبيا منذ اللحظة التي تم فيها إدخاله في القصة، أما الزمن الآخر زمن القراءة: هو الذي يحدد إدراكنا للمجموع و يصبح عنصراً أدبيا أيضا إذا وضعه المؤلف في حسبانه داخل القصة.(3)

لذلك يجب أن يتفطن الباحث عند تحليل الهيكل الزمني للنص الروائي إلى أن زمن القصة مزدوج: فهناك من جهة زمن الملفوظ القصصي أو المدلول الذي يمثل الحكاية نفسها بوصفها تسلسلا زمنيا وارتباطا بين الأحداث، ومن جهة ثانية زمن الخطاب، أي ترتيب السارد للأحداث في النص القصصي الذي يمثل الموقع الزمني للسارد نفسه بالنسبة للزمنين المذكورين سابقا.(4)

---

(1) رولان بارث و آخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ، المغرب، ط 1، 1992 ، ص 55 .
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص56، ص57.
(3) ينظر: المرجع نفسه، ص57، ص58.
(4) ينظر: سمير مرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985، ص 78.

يميز **سعيد يقطين** بين الأنماط الزمنية بمصطلحات ثلاث:

1. زمن القصة: وهو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل(الزمن الصرفي).

2 . زمن الخطاب: وهو الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي و المروى له(الزمن النحوي).

3 . زمن النص: و هو الزمن الذي يتجسد من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، و التي من خلالها يتجسد الزمنان: (زمن الكتابة) وزمن تلقي النص من لدن القارئ (زمن القراءة)، ومن خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة ينتج زمن النص على المستوى الدلالي إنه(الزمن الدلالي)(1)

لقد أشار **مصطفى التواتي** في كتابه: "دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية" إلى التفريق بين مستويات ثلاثة للزمن و هي: زمن الخلق، الزمن الخارجي و الزمن الداخلي.

فزمن الخلق: " هو الزمن الذي خلق فيه الكاتب عمله و معرفته ضرورية لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي و الاجتماعي، لأنه لا يوجد عمل فني قائم في الهواء مهما كان خالي."(2)

الزمن الخارجي:" وهو الزمن الذي يبقى عند طرفي الرواية أي البداية و النهاية وبالتالي فهو موضوع مرتبط بالزمن التاريخي و ما يحويه من موضوعات اجتماعية، إنه التوقيت القياسي للأحداث التي تجري من الآن ولذلك فإنها تُروى بصيغة الحاضر و يكون هذا الزمن إطارًا خارجيا لكامل الرواية."(3)

أما الزمن الداخلي: هو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية في الرواية و إذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة(الومضة الو رائية) و هو زمن المستقبل المعيش في الحلم بنوعيه: حلم

---

(1) ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 2، 2001، ص49.

(2) مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية (اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 3، 2008، ص127.

(3) مصطفى التواتي: المرجع السابق، ص129.

النوم و حلم اليقظة و بعبارة أدق هو زمن الديمومة أي الزمن الجاري لا الزمن المقاس." (1)

إن الزمن الداخلي للرواية هو النوع الذي شغل النقاد و الدارسين و اهتم به المنظرون باعتباره عنصرا زئبقيا من الصعب الإمساك به، و هذا ما عبرت عنه سيزا قاسم في ذكرها للأسباب التي دفعتها لتناول هذا العنصر: إن الزمن محوري و هو الذي ترتكز عليه عناصر التشويق والإيــقاع والاستمرار، وهو الذي يحدد جملة الدوافع المحركة مثل السببية والتتابع.(2)

لقد أشار **"غي دي موباسون"** إلى أن النقلات الزمنية في النص الروائي فهي من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب أن يعطي القارئ التوهم القاطع بالحقيقة و اعتبره مظهرا فنيا يسعى الكاتب إلى إتقانه لماله من أهمية في البناء الروائي.(3)

يرى **تودوروف** أن: " مشكلة استعمال الزمن في العمل السردي تطرح بسبب التباين بين زمنية الحكاية(Temporalité de l'histoire) المسرودة و زمنية الخطاب، فزمن الخطاب زمن طولي من بعض الوجوه على حين أن زمن الحكاية متعدد الأبعاد، إذ يمكن أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد و لكن الخطاب مرغم على تقديم هذه الأحداث واحدا تلو الآخر."(4)

فالقصة إذن تملك زمنا خاصا بها بوصفها سلسلة من الأحداث المتوالية و زمن خطابها و يعنى بترتيب تلك الأحداث وفق نمط معين، لذلك نجد **جيرار جينات** يتناول في دراسته للزمن من منظور هذه العلاقة القائمة بين زمن أحداث القصة و ترتيبها و علاقتها بالنص الروائي، فهو لا يبتعد كثيرا عن تصور **تودوروف،** فليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في الرواية مع الترتيب الطبيعي لأحداثها في الوقائع في وقت واحد، لا بد أن ترتب في البناء الروائي تتابعا لأن الروائي لا يمكن له أن يروي عدداً من الوقائع في جملة واحدة، حيث ركز جنيت على ثلاث محاور: الترتيب الزمني، المدة والتواتر.

---

(1) نفسه، ص141 .
(2) ينظر: سيزا أحمد قاسم، مرجع سابق، ص26.
(3) عن: المرجع نفسه، ص26 .
(4) عن: عبد المالك مرتاض: مرجع سابق، ص221.

فعندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة تتولد مفارقة سردية، فإما أن تكون استرجاعًا لأحداث ماضية (Rétrospection) أو تكون استباقا لأحداث لاحقة (Anticipation).(1)

تتعلق المدة، الاستغراق الزمني(La durée) بالتفاوت النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة و زمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا الشكل، لذلك يقترح **جيرار جنات** أن يدرس الإيقاع من خلال التقنيات الحكائية الآتية: الخلاصة، الاستراحة أو الوصف، القطع والمشهد أو الحوار.(2)

و يدرس التواتر(Fréquence) درجة التكرار و تردد الأحداث و المواقف و الأقوال بين القصة والخطاب وهو على ثلاثة أشكال:

1 ـ **السرد المفرد**(singulatif): نجد خطابا واحدا يحكى مرة واحدة ما جرى مرة واحدة.

2 ـ **السرد التكراري**(Répétitif): نجد خطابات عديدة تحكي حدثا واحدا.

3 ـ **السرد التكراري المتشابه**(Itératif): الذي يحكي مرة واحدة أحداثا عديدة متشابهة أو متماثلة.(3)

فإذا كانت الكتابة التقليدية تجنح لمثل هذا النوع من البناء الذي يقوم على الصيرورة العادية فإن كتاب الرواية الجديدة جاءوا إلى هذه القيم المنطقية لمسار الزمن فعدوها ضربا من القيود الفنية التي تأسر الروائي و تحد من حركته، و كأنهم يتمثلون احترام التسلسل الزمني كاحترام الميزان العروضي الصارم و القافية في القصيدة العمودية، وقد عمد هؤلاء الروائيين إلى ما كان قائما على التسلسل الزمني المنطقي فمزقوا سلاسله و شوشوا على نظامه فاتخذوا من الفوضى جمالاً فنياً، بل أن أي بناء للكتابة الروائية اغتدى قطعاً مجزأة مطروحة من هـذا البناء ليتخذ منها القارئ البناء الذي يريد من خلال القراءة.(4)

(1) ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص74.
(2) عن: المرجع نفسه، ص76 .
(3) عن: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص78.
(4) ينظر: عبد المالك مرتاض: مرجع سابق، ص 222 .

وبهذا الصدد يقدم **"ميشال بيتور"** باعتباره أحد أهم الروائيين الجدد إمكانية تقسيم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة**:"** زمن المغامرة و زمن الكتابة ز ومن القراءة، و كثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب**."** (1)

إن نظام المغامرة واقع في الزمن الفعلي أي في الامتداد الميقاتي باعتبار أنه حدث قصصي يستغرق حصوله زمناً، أما نظام الخطاب فهو ذو صيغة خاصة مختلفة لأنه ليس ميقاتيا و لا يمكن أن يقاس بوحدات الزمن المعروفة**.** (2)

" هذا يعني أننا في القصة إزاء ازدواج زمني بينه الألماني **ميلر**(G Muuler) في مصنف له عنوانه(الانشائية البنيوية) ذهب فيه إلى وجود زمن المغامرة و زمن الخطاب و عنه أخذ **"جينات"** زمن الدال والمدلول أو زمن القصة و زمن المقصوص**."**(3)

"إذا كان التصور التقليدي يرى أن الزمن هو الشخصية الرئيسية في الرواية، ففي الرواية الجديدة يمكن القول أن الزمن يوجد مقطوعا عن زمنيته، إنه يجري لأن الفضاء هنا يحطم الزمن و الـزمن ينسف الفضاء و اللحظي ينكر الاستمرار، من خلال هذا التصور الذي يقدمه لنا **"غرييه"** الرؤية الجديدة للزمن و التي تنكر أي تماثل و انعكاس للزمن الواقعي، وليس هناك أي زمن إلا الحاضر(زمن الخطاب) أما اللاحاضر سواء كان قبل أو بعد فهو غير موجود**."** (4)

أما **"ريكاردو"** باعتباره روائي جديد و منظر ضمن الاتجاه ذاته فإنه عند حديثه عن الزمن يتخذ زاوية أخرى محاولا الحفاظ على جوهر العلاقة بين زمن السرد و زمن القصة، و يعبر عنهما بمصطلحاته الخاصة " فهو يرى بأن قيام العمل الروائي على الحكي يجعل منه مجالا لمستويين مختلفين في الأزمنة هما: زمن الحكي و زمن التخييل و العلاقة القائمة بينهما هي التي تشكل طبيعة السرد و تتيح للباحث التعرف على ما يسميه **ريكاردو** بسرعة الحكي**."** (5)

---

(1) ميشال بيتور: مرجع سابق، ص101.
(2) عن: الصادق قسومة، مرجع سابق، ص116.
(3) عن: المرجع نفسه، ص115 .
(4) عن: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص68.
(5) عن: حسن بحراوي، مرجع سابق، ص116.

و يحاول **ريكاردو** دراسة علاقة الديمومة القائمة بحسب طبيعة الحكي بين المستويين الزمنيين محدداً هذه الخصائص:

- مع الحوار يكون نوعا من التوازن بين المحورين.
- مع الأسلوب غير مباشر الذي يلخص العديد من الأحداث تسرع وتيرة السرد.
- مع التحليل السيكولوجي و الوصف يتباطأ الحكي.(1)

إن الزمن في الرواية التقليدية خاضع لتسلسل و ترتيب معينين باعتباره يخضع للترسيمه الخطية: (الماضي ← الحاضر ← المستقبل)، فالتعامل معه يختلف عنه في الرواية الجديدة التي يتداخل فيها الزمن فيصعب تحديده أو استخراجه.

"فالرواية تطورت من المستوى البسيط للتتابع و التتالي إلى خلط المستويات الزمنية من ماض و حاضر و مستقبل خلطا تاما مما أدى في الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاث يصعب معها تتبع قراءة النص."(2)

فالزمن في هذه الحالة عنصر زئبقي رجراج لا يتوقف عن الاهتزاز و الحركة، فهو زمن مهشم متشظي ومتداخل و الدارس أثناء تحليله للبنية الزمنية لهذا البناء الفسيفسائي

"غير ملزم بالترسيمة السابقة و نسقية أو أفقية الأحداث."(3)

نجد الزمن عند كتاب تيار الوعي مختلطا حيث "أصبح الماضي في رواياتهم جزءاً لا يتجزأ من الحاضر و لا ينفصل عنه، فهو منسوج في ذاكرة الشخصية و مخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة أو لا على غير نظام أو ترتيب، و لذلك لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزماني سوى في نهاية القراءة."(4)

يعالج **جان بويون**(Jean Pouillon) في كتابه **<** الزمن و الرواية **>** قضية الزمن من منطلق سيكولوجي، بحكم تصوره في معالجة الشخصيات في الرواية و أحداثها و ارتباطاتها بماضيها و واقعها الحاضر، أبرز هذه السمات يحللها **بويون** من خلال علاقة

---

(1) سعيد يقطين: المرجع نفسه، ص68.
(2) سيزا أحمد قاسم: مرجع سابق، ص27.
(3) رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي، دراسة مقارنة، دكتوراه دولة في الأدب المقارن، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2002 / 2003، ص74.
(4) سيزا أحمد قاسم: مرجع سابق، ص31.

الاحتمال و الضرورة في بعدها الفلسفي التي ترتبط بالحرية والقدر و التي تعمل الرواية على إبرازها من سيكولوجية الشخصيات ثم تحاول البحث عن علاقة الحاضر بالماضي في الرواية.(1)

تشير **سيزا قاسم** إلى نوعين من الزمن" فتسمي الأول الزمن النفسي أو الزمن الداخلي و الثاني الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي، و لاشك أن هذين المفهومين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني."(2)

"فإذا كان الزمن الذاتي ينحصر في أعماق الشخصيات ويتجسد عبر ذكرياتها و رؤاها وأحلامها، فإن الزمن الطبيعي يتجسد بشكل أساسي في النصوص الأدبية عبر المجال التاريخي الذي يسند لاختيار الروائي، فيعمده بفضاء زمني ينسجم مع الأبعاد الفكرية العميقة للنص الروائي."(3)

نجد أن النقاد و الدارسين" تركوا معالم الزمن الخارجي و التفتوا إلى الزمن النفسي و بذلك فقدت التواريخ و الساعات معناها المعياري و بدأت الوحدات الزمنية الصغرى غير محددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة، فأصبحت اللحظة أكثر دلالة و أكبر خطراً على السنة."(4)

هذا يحيلنا إلى الزمن الإنساني الذي أشارت إليه سيزا قاسم من خلال دراستها للزمن باعتباره جزء من التجربة الإنسانية، تقول:" في دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية الزمن نعتمد على هذا فنسمي الزمن النفسي أو الزمن الداخلي و الثاني الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي ولا شك أن هذين المفهومين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني".(5)

فالمعالجة الأدبية للزمن ترتكز على الزمن البرجسوني الذي يعتمد على الحالات الشعورية و النفسية في النص الأدبي، و بما أن الأدب يعتبر جزء من الخبرة الإنسانية فهذا يستدعي أن يكون الروائي ذا نظرة شمولية للعالم لأنه " كلما ازدادت خبرة الكاتب في

---

(1) عن: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص81، ص82.
(2) سيزا أحمد قاسم: المرجع نفسه، ص45.
(3) عمرو عيلان : الايدولوجيا و بنية الخطاب الروائي، ص280، ص281.

(4) سيزا أحمد قاسم: المرجع السابق، ص45.
(5) نفسه، ص45.

الحياة كلما ازداد وعيه بالزمان و ينعكس بدوره على حياته الأدبية و الفكرية ، فالزمن كامن في وعي كل إنسان غير أن كمونه في وعي الكاتب أشد و لاسيما كتاب **< تيار الوعي>** لاعتماده على الزمنين الأدبي و النفسي و على تجسيد الحالات الشعورية للشخصية الروائية.(1)

إن الزمن ليس عنصرا ملموساً لأنه غير موجود في الكون على نحو مادي، وإنما هو مفهوم من المفاهيم الذهنية المائعة و التي لا تتجلى إلا من خلال التجربة الإنسانية و الوعي الذي يتمثل به و معه .

وحتى ينسجم هذا الفصل مع السياق المنهجي العام للدراسة سنحاول تناول التوظيف الإيديولوجي للعناصر الفنية و الجمالية المرتبطة بالزمن النصي مستعينين في ذلك بما يمنحه لنا نص رواية "مقامات الذاكرة المنسية"، مرتكزين على تقنيات **جنات**: النظام و المدة متبعين بعد ذلك حركة الزمن بين الواقع و المتخيل.

و عليه فالغاية من استعراض هذه المفاهيم النظرية المختلفة للزمن و طرق التعامل معه عبر مسيرة زمنية هامة هي إيجاد تقنية أو طريقة متكاملة شكلا و مضمونا تساعدنا على استنباط الدلالات الإيديولوجية التي ينتجها الزمن في النص الروائي تمهيداً للجزء الثاني من هذا الفصل(دلالة الزمن النصي).

2 - دلالة الزمن النصي في الرواية:

يقوم الأديب على خلفية واقعية أو إيديولوجية معينة ليقدم أعمالا تؤدي وظيفة معينة من حيث هي بنية موضوعية و التي تستدعي بالضرورة بنية فنية جمالية يتشكل من خلالها الخطاب الروائي الذي يسعى الأديب لتبليغه، فتقنيات التأليف الفني عنده ليست بريئة بل تنطلق من خلفيات مختلفة.

(1) مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجاً 1968- 1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص5.

" لذلك فإن الانزياح الذي تعرفه أحداث القصة بابتعادها على المسار الخطي للحكاية هو العنصر المشحون بالدلالة و الحامل لجانب من المشروع النظري الفكري الذي يغمر النص الروائي بمجمل مكوناته."(1)

وعليه لن تكتفي بالدراسة الفنية الجمالية للبنية الزمنية في الخطاب الروائي بل سنحاول التركيز على العناصر الدالة فيه باعتباره كتلة ملغمة بالدلالات الفكرية و الفلسفية و محاولة الاقتراب من الزمن النصي الذي يندرج ضمن سياق البحث عن التقنية الوظيفية التي تخلق الانسجام و الاتساق بين بنى النص الروائي المختلفة.

ولإجلاء خصوصية هذا الخطاب في الرواية سنعتمد على ما توصلت إليه الدراسات المعاصرة في هذا المجال و سنقف عند تصنيفات **جيرار جينات** للزمن متناولين المفارقات الزمنية و دلالاتها، ثم تقنيات الزمن السردي من حيث تسريع و إبطاء السرد.

2 -1 - المفارقات الزمنية و دلالاتها:

سبق القول أن ترتيب الوقائع في الحكاية يختلف عن ترتيبها زمنيا في الخطاب السردي فينتج عن عدم التطابق بين نظام القصة و نظام الخطاب مفارقات زمنية يعرفها **جيرار جنات** بأنها: "تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، و ذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه

(1) عمرو عيلان: الايدولوجيا و بنية الخطاب الروائي، ص303 .

من هذه القرنية غير مباشرة أو تلك، ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائماً و أنما تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية."(1)

فزمن الخطاب لا يمكن أبداً أن يكون موازيا لزمن الحكاية لأنه ليس من الممكن أن نسرد أحداثا كثيرة في وقت واحد و هذا يستدعي بالضرورة التتابع الزمني الذي يعتمد على التسلسل المنطقي، لكن الرواية الحديثة تعتمد على الحكاية المتعددة الأبعاد و الاتجاهات الزمنية، وبالتالي يلجأ الروائي إلى التعددية الحكائية في زمن الخطاب الأحادي البعد، إلى المفارقات الزمنية التي يقوم بها الراوي حين يقطع زمن السرد ليجسد رؤيته الفكرية والجمالية.(2)

" فزمنية الخطاب أحادية البعد و زمنية التخيل متعددة و استحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو العودة إلى الوراء و الاستقبالات أو الاستباقات."(3)

لقد ركزت الرواية التقليدية على المفارقة الزمنية و بالتحديد الإسترجاعية، ولكن ليست بعمق وكثافة استخدامها في الرواية الحديثة التي ركزت على المفارقات الإسترجاعية و الإستباقية، من خلال الاهتمام بمستويات الوعي و الذاكرة و التوهم و هذا ما يتجلى بصورة واضحة في روايات تيار الوعي التي تعاملت مع الزمن بشكل خاص.

و يمكن تحديد المفارقة الزمنية من لحظة انقطاع السرد عند نقطة زمنية معينة و الانحراف عنها باتجاه الماضي أو المستقبل، فبين نقطة الانقطاع هذه و بداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة تحدث مفارقة زمنية يكون لها مدى و اتساع كما يوضحها **جيرار جنات:** "إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل و تكون قريبة أو بعيدة عن لحظة (الحاضر)، أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة، إننا نسمي< مدى المفارقة > هذه المسافة الزمنية. " (4)

---

(1) جيرار جنات: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي،عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص47.

(2) ينظر: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص189.

(3) تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص48.

(4) عن: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص74، ص75.

2-1-1- الاسترجاع:

فهو يعد من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضوراً و تجلياً في النص الروائي و يعني به: " تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد و استرجعها الراوي في الزمن الحاضر(نقطة الصفر)، أو في اللحظة الآنية للسرد وغالباً ما يستخدم فيها الراوي الصيغة الماضية لكونه يسرد أحداثاً ماضية، على أن هذه الصيغ تتغير وفقاً لطريقة السرد."(1)

فالقصة لكي تروى يجب أن تكون أحداثها مكتملة، أي حدثت في زمن ما غير الزمن الحاضر بكل تأكيد، وبالتالي " فإن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، و يحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة. " (2)

وفي رواية مقامات الذاكرة المنسية يخرج السرد عن النسق الزماني المعهود في الرواية التقليدية و ذلك للتداخل الرهيب بين الأزمنة الكرونولوجية فيها، فالراوي قام بسرد الأحداث كأنها تجري أمامنا في الزمن الحاضر، ولكن سرعان ما ينقلنا إلى الماضي عبر رحلات البطل الذهنية.

فالراوي يسعى إلى تنوير اللحظة الحاضرة في حياة الشخصية و فعلها من خلال إلقاء الضوء على جوانب كبيرة من ماضيها و عالمها الداخلي و أبعادها النفسية و الاجتماعية، إن الاسترجاع في هذه الحالة له" وظيفة بنيوية، لأن الشخصيات التي أمامنا يشكل ماضيها حاضرها. "(3)

فالزمن الكرونولوجي أو الزمن الخارجي بالنسبة للواقع كان يتوقف في كل مرة لينوب عنه زمن آخر يتعلق ببواطن الشخصية و نفسيتها، عندما كانت تدخل في حالة هذيان أو أحلام و هو زمن سيكولوجي على مستوى الوحدة السردية الثانية المتخيل، فيها يتحول البطل إلى سندباد جديد و يتكلم بضمير المتكلم حيث تضمنت هذه المقامة عدة مقامات أخرى على شكل استرجاعات من طرف عدة رواة أستحضرهم البطل في ذهنه.

---

(1) مراد عبد الرحمان مبروك: مرجع سابق، ص24 .
(2) حسين بحراوي: مرجع سابق، ص121.
(3) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص56.

فالأفعال و أزمنتها لا تتكتل ضمن مركزية زمنية واحدة و لا تتلاقى ضمن عقدة واحدة، وهذا الركام السردي يأتي كله ضمن زمن مشوش يدفع إلى الإحساس بانعدام المركزية .

ينقسم الاسترجاع تبعاً لدرجة ماضوية إلى نوعين: الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي.ف**الاسترجاع الخارجي**: " يمثل الوقائع الماضوية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعيها الروائي في أثناء السرد، وتعد زمنيا خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة للرواية.(1)

أما **الاسترجاع الداخلي**: " يختص هذا النوع باستعادة أحداث ماضية ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي و تقع في محيطه. "(2)

أ - الواقع:

نجد في الرواية بعض الاسترجاعات التي تداخلت مع السرد، جاءت على لسان الراوي و الغرض منها التعريف بالشخصيات و حالاتها، حيث قدمها لنا في بضع أسطر و الأمثلة كثيرة سنأتي على ذكر البعض منها، فإنه لخص لنا حالة البطل سليم في تقرير الطبيب: " إن التقرير الذين بين يديه يحدث عن معلم متقاعد أرهقته سنوات العمل و أحدثت في نفسه آثاراً أضحت تشوش على معاملاته اليومية، لقد أصبح خطراً على نفسه و على ذويه. "(3)

كما نعثر أيضا على استرجاعات أخرى نستشفها من خلال حوار الشخصيات، عندما قدم البطل سليم وضعية عائشة في الحوار الذي دار معها: " لقد خاب الذي تركك تفلتين من بين يديه في لحظة طيش و جنون أو في لحظة غرور و بلادة."(4)

وهكذا تكاثرت مثل هذه الاسترجاعات البسيطة بهدف إضاءة جوانب من حياة الشخصيات المتحركة في الرواية.

---

(1) مها حسن القصراوي: مرجع سابق، ص195.
(2) نفسه، ص199.
(3) الرواية، ص4.
(4) نفسه، ص19.

نجد أيضا استرجاعاً داخليا واضحاً عندما سأل الطبيب البطل عن رحلة الفتى الشقي في بحر الظلمات، أجابه: " قال لها بأنه يعتزم القيام برحلة في بحر الظلمات بحثا عن التجانس و لما سألته لماذا بحر الظلمات بالضبط(...) فيها ومن خلالها." (1)

كما لا يخلوا النص من استرجاعات خارجية فنجد على سبيل المثال:

- عندما استرجع سليم قصة و سردها على الطبيب رفيق: كتب مجنون مثلي في كتاب له يدعى" صباح السحرة " (...) الحجم و المادة."(2) حيث اتسعت على مساحة نصية قدرها تسعة عشر سطراً.

- في حوار بين الطبيب و العم حمدان يحاول هذا الأخير أن يثبت بعض الحقائق استناداً إلى التاريخ العربي و الغربي، يسترجع أسطورة < أبولون > إله الشعر عند الغرب: " أنهم يزعمون أن جبيتر العظيم لم يكن له ولد من زوجته العاقر، ولما رأت حزنه سمحت له بأن يتزوج من الخادمة(...) معبداً بقرونها." (3)

يحاول أن يبين أن أحداث هذه الأسطورة لم تكن من تأليفهم و إنما سرقوها من العرب عن قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام وزوجه، و التي يقوم باسترجاعه هي الأخرى

بغرض المقارنة و إثبات وجهة النظر، فسعة هذه المفارقة وصلت إلى اثني عشر سطراً.

ب - المتخيل:

إن الاسترجاعات تمثلت أكثر في الرواية على مستوى الوحدة السردية الثانية (المتخيل)، انطلاقاً من الواقع الذي يعتبر حافزاً لانفعال الذاكرة التي تنتقي و تختار من الماضي وفق ما يستدعيه الموقف.

كما يبدو أن البطل كراوٍ ثانٍ اعتمد أكثر على الاسترجاعات الخارجية لضيق الزمن السردي وحصره" فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزاً كبيراً."(4)

---

(1) نفسه، ص 39، ص40.
(2) نفسه، ص 42، ص43.
(3) نفسه، ص110.

(4) سيزا أحمد قاسم: مرجع سابق، ص40.

فلقد مثلت هذه الاسترجاعات بالنسبة للسرد استذكاراً ، فإنه من السهل أن نتعرف على المقطع الاستذكاري و اجتزاؤه من النص بالاستناد إلى العبارة [ذات يوم، كان يوماً، وقال...] فهذه المقامات تمثل استذكارات كبرى، و سندرس كل واحدة كوحدة مستقلة بذاتها:

المقامة الأولى والثانية: كانتا عبارة عن رحلتين إلى الماضي، حيث نجد المقامة الثانية تضمنت المقامات الأخرى من خلال التقاء السندباد الجديد بالشخصيات الأسطورية والتاريخية المختلفة، لذلك كانت هذه الاسترجاعات بعيدة المدى أو غير محدودة بالنسبة للحظة السرد مقامة الثانية.

المقامة الثالثة: عندما سأل السندباد جلجامش عن الجزيرة التي تملك ماء الحياة بدأ باسترجاع مغامرته إلى بحر الظلمات بحثًا عنها قال: " حقيقة لم أدخلها و إنما أدخلوني إليه، اقتربت منها ذات يوم فهاجت في وجهي... "(1)

فهو يعود إلى فترة سابقة أو خارجة عن لحظة السرد، ربما تكون بعيدة أو قريبة فالمدى هنا مفتوح و لا يسعنا التكهن به، تتضمن هذه المقامة كاستذكار كبير أو أساسي استذكارات أخرى فرعية:

- عندما عثر جلجامش على جزيرة عين الحياة سأله أهلها عن سبب ركوبه البحر ومجازفته بحياته: "ما خبرك يا جلجامش؟ قص علينا القصة من أولها إلى آخرها ثم سل عما تشاء. "(2)

- قام هذا الأخير يسرد أحداثه على هؤلاء القوم وهو استرجاع داخلي وظفه الراوي كعنصر تكميلي للأحداث التي أشار إليها من قبل:" لقد دون كاتبو الأسطورة أنني خرجت من بلدي بعد وفاة صديقي أنكيدو بحثا عن ماء الحياة لأعيد إليه الروح..." (3)

فكان هذا السبب الذي دفع جلجامش للرحلة و التي تمت في زمن بعيد دلت عليه بعبارة: < دون كاتبو الأسطورة > بالنسبة للزمن الذي كان يسرد فيه أحداثه و هو في هذه الجزيرة.

---

(1) الرواية: ص73.

(2) الرواية، ص78.

(3) نفسه، ص92.

لم يكن توظيف هذا الاسترجاع من أجل سد ثغرة أو فراغ في القصة بل كان له بعداً دلالياً و إيديولوجيا مفتعلاً في النص و ذلك لإعطاء دلالة جديدة لهذه الأحداث، " فمثل هذه الاسترجاعات تأتي لتعبر عن دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلاً، أو لسحب تأويل سابق و استبداله بتفسير جديد."(1)

فالمعروف أن جلجامش كما دونت عنه الأساطير كان رجلاً قويا خارقا مغامراً مقاتلا مغوارا لا يخشى شيئا، يسعى لركوب البحر والأهوال دائما.لكن عندما عرف معنى الموت الذي أحاط بصديقه أنكيدو أراد أن يخترق القدر فخرج للبحث عن ماء الحياة ليعيد الروح إليه.

هذا ما تعارفت عليه الأساطير والخرافات لكن ما سنعرفه في روايتنا شيء آخر يختلف عن كل هذا، و لذلك وجب إعطاء تأويل جديد لهذه الأحداث التي أكدها جلجامش بنفسه: " قد يكون هذا صحيحاً من وجهة لأني كرهت المقام في أرض رأيت فيها الأحبة يموتون الواحد تلو الآخر(...) قد يكون الأمر كما وصفوا، بيد أن الرحلة استحالت إلى جولات كان للمعرفة فيها الحضور الأوكد وجدتني في كل خطوة أخطوها تنكشف أمامي الذات (...) وكلما صادفت أقواماً وقفت على حالهم أتفرس في أوضاعهم و طباعهم وأستخلص منها الدروس والعبر."(2)

تعمل مثل هذه المقاطع الحكائية المتمثلة في الاسترجاع على إكمال المقاطع السردية للحكاية الأولى و إعطاء تفسير جديد على ضوء المواقف المتغيرة، فجلجامش يكمل بقية الأحداث من اللحظة التي وصل فيها إلى الجزيرة " لست أدري ربما كان قضائي أن أصل إلى النبع دون أن أنال منه حظ الارتواء(...)، ربما كانت جزيرتكم هذه من بقايا الحقيقة التي كنت أبحث عنها." (3)

فإن الاستذكار قد يستغرق زمناً يقاس بالشهور والأعوام أي بمقدار المدة التي تستغرقها العودة إلى ماضي الأحداث، وهو زمن غير محدد فإنه يتوفر كذلك على سعة معلومة من خلال المساحة التي يحتلها الاستذكار و هي عشرون صفحة.

(1) حسن بحراوي: مرجع سابق، ص122.
(2) الرواية، ص92.
(3) نفسه، ص94.

<u>**المقامة الرابعة:**</u> السندباد يستأذن الشيوخ في سرد مغامراته التي تعود إلى الماضي البعيد عن تلك اللحظة حيث قال: "هناك حادثة لم أخرجها إلى الناس مخافة أن يتخذوني سخرية و يتهموا عقلي بالخبال و إني لأرجوا أن تقبلها مني." (1)

ثم يبدأ السندباد بسرد قصته:" كان يوماً من الأيام العادية التي يعرفها البحارة جيداً، شمس مشرقة رؤية واضحة، وريح هنية تدفع المركب في رفق نحو ما كنت أحسبه جزر الهند الشرقية." (2)

وإذا كان لا نستطيع تحديد مدى هذه المفارقة فإن سعتها محددة بثمان وعشرين صفحة، وفي هذا العدد الكبير من الصفحات تتولد استذكارات صغرى ملحقة أو مضافة إلى هذا الاستذكار الأكبر، يجد السندباد نفسه قاضيا بين شيوخ الجزيرة المجهولة و المرأة الساحرة فيضطر لسماع قصة كل واحد منهما ضمن استرجاعات داخلية:

ـ استرجاع الشيخ قال:" و لن يستقيم حديثنا إلا إذا أخبرناك عن أنفسنا ما يجعلك تعي عنا الذي تريد.. كان هذا القصر في العهد الأول مركز القيادة لشعبنا(...) في القبض عليها وأسرها." (3) مدى هذا الاسترجاع بعيد يعود إلى العهد الأول ليتخذ مساحة نصية سعتها ثلاث صفحات من الاستذكار الأساسي(المقامة 4).

ـ استرجاع الساحرة: وتعود إلى نفس الفترة التي عاد إليها الشيخ لتكمل مجريات الأحداث:" صحيح أنني بدأت أشتغل كخادمة في القصر(...) واستوطنت هذا القصر." (4)
ليتربع هذا الاسترجاع على مساحة نصية قدرها خمسة عشر سطراً.

فتزامن ظهور هذان الاسترجاعان يعود إلى ظهور شخصيات جديدة في المقامة المرأة الساحرة وشيوخ الجزيرة، فالراوي يريد أن يضيء سوابقهم باستعادة ماضيهم في ظل معطيات الحاضر(المحاكمة) لتكون الرؤية واضحة و صحيحة.

وفي الأخير تمكن السندباد من بناء حكمه و التصريح به من خلال السماع لكل منهما: " هي لكم.. لقد ثبت جرمها.. افعلوا بها ما تشاءون."(5)

---

(1) نفسه، ص119.
(2) نفسه، ص119.
(3) الرواية، ص144، ص145، ص146.
(4) نفسه، ص149، ص150.
(5) نفسه، ص154 .

فمثل هذه الاسترجاعات كانت لها وظيفة مهمة في البناء النصي للرواية على المستوى الدلالي و الجمالي ، حيث سدت ثغرات خلفها السرد الحاضر حول ماهية الجزيرة المجهولة و حول الحلم الذي رآه السندباد أيضاً، فساعدت هذه المفارقة على فهم مسار الأحداث و تفسير دلالاتها و تنوير ذهن البطل و في نفس الوقت ذهن القارئ.

المقامة الخامسة: يبدأ ابن بطوطة باسترجاع قصته بالعبارة الآتية: " إذن اسمعوا مني هذا الخبر.. كنت ذات يوم في تطوافي ببلاد الهند قد نزلت ضيفاً..." [1]، حين أوكل إليه أحد كبارها أن يعلم ابنه و في أثناء حواره مع الشاب استرجع ابن بطوطة حادثة واقعية استمدها من تاريخ الخلافة الإسلامية:" كان بعض ملوكنا يتنكر في زي العامة و يختلط بالناس، يسمع أحاديثهم و ينصت إلى شكواهم(...) ثم يعود فيصلح من شأن نفسه على هدى ما يسمع من انتقاد."[2]

وهذا استرجاع خارج عن أحداث القصة تماما، يعود إلى فترة خلافة عمر ابن الخطاب(23هـ)، حيث ثبت عنه أنه "كان يخرج إلى المدينة متنكرًا ليترقب أمر الرعية، فالتقى ذات يوم بامرأة معها صبيان لها و قدر منصوبة على النار و صبيانها يبكون فسألها عنهم فقالت: من الجوع، فقال: و أي شيء على النار قالت ماء أعللهم به حتى يناموا..."[3] اتسعت هذه المفارقة في سبعة أسطر من مساحة الاستذكار الأكبر و هو ثماني صفحات.

ولقد لجأ الراوي إلى هذا الاستذكار لا لتغيير دلالته و إنما وظفها كمادة تحفيزية لتغيير دلالة أخرى، تغيير الطبائع الإنسانية، حين استحضرها كتجربة قيمة من الماضي والتي يمكن أن يعتبر منها في الوقت الحاضر.

المقامة السادسة: إن هذه المقامة تنفصل عن المقامة الأساسية الثانية لأنها جاءت بصوت آخر صوت العم حمدان، الذي استحضر هو الآخر أحداث قصتها التي كتبها: "منذ سنوات عديدة" [4] و هذا هو التحديد الوحيد لمدتها.

---

(1) نفسه، ص175 .
(2) نفسه، ص180.
(3) أبي الفد ا إسماعيل بن كثير: البداية و النهاية، مج 4، ج 7، دار العقيدة، الإسكندرية، ط1، 2007، ص123.
(4) الرواية، ص231.

فإننا لا نلمح فيها إلا بعض الاسترجاعات البسيطة التي يعرف الراوي من خلالها بشخصياته. كما أننا نعثر على استرجاع داخلي واضح و ذلك عندما أعاد كل من عدي وحسين الحلم الذي رأياه:" أمر هذا الكتاب غريب لقد شغلتني فكرته البارحة.. حتى أنني حلمت به."(1)

يبدو أن مدى هذا الاسترجاع قصير لأنه كان في الليل و إعادته كانت مساء وسعته جاءت خمسة أسطر فقط لكليهما.

يعتبر الاسترجاع في هذه الحالة تكرار فقط غير مهم في أحداث الرواية، بل كان يعبر أكثر عن القلق الذي عاشته الشخصيات على مستوى الواقع و بقى في اللاوعي، حيث ترجم بعد ذلك على شكل حلم ، ووظف كعنصر جمالي و فني ليخلص النص من الرتابة الخطية.

لقد لعب ضيق الزمن السردي في رواية مقامات الذاكرة المنسية وانحصاره في مكان محدود المستشفى دوراً كبيراً في كثرة الاسترجاعات الخارجية، فالراوي من خلالها فتح عالماً جديداً بتجاوز الواقع المعيش، زمن من صنعه و تركيبه فيه الانعتاق والحرية، زمن مطلق منفتح على اتجاهات زمنية حكائية مختلفة ماضية.

لذلك لم تظهر هذه الاسترجاعات بشكل متصل و متسلسل و إنما جاءت متقطعة ومتداخلة بعضها ببعض، وهذا يكشف عن عمق التحول في حياة الشخصية و حالة التغيير الناتجة عن حركة الزمن و المجتمع.

من خلال الرحلة التي قام بها البطل في أغوار ذاته في ذاكرته، ذاكرة الإنسان والأمة جمعاء فسحت المجال واسعاً لإلتقاء عدة شخصيات: جلجامش، الجاحظ ، ابن بطوطة...

فجاء عنصر الزمن في الرواية شديد التداخل مما جعل النسق الزمني كثير التعقيد، وهذا ما فسرته كثرة الشخصيات و تنوع المضامين التي يريد الكاتب تناولها.والأمثلة كثيرة في الرواية و متنوعة، و بالتالي لا سبيل لمفاضلة موضوع عن آخر، لأنها تعبر عن عمق

---

(1) نفسه، ص209.

الأفكار و تنوع و ثراء المواضيع التي تمس نقاط حساسة على مستوى واقع الإنسان و المجتمع، تمس ماضيه و مستقبله أيضاً.

في مجال الأدب يتحاور السندباد والجاحظ حول مضمون كتابي البيان والتبيين وَ الحيوان حيث يستحضر المؤلف تلك الفترة التي كتبهما فيها قال:" إنها كتب الشباب يا بني..كتبها الغرور..لقد أردت حينها أن أكتب كتبًا للإنسان و آخر للحيوان و أن أثبت أن لا فضيلة للإنسان إلا بالعقل، فالحيوان يملك غريزة تحفظه و تحفظ بقاءه و للإنسان عقل من المفروض أنه يحفظه و يحفظ بقاءه..و لكن."(1)

لقد كان هذا الاسترجاع بمثابة خلاصة لهذين الكتابين، كما عرفنا أيضاً الدوافع الحقيقية لكتابة لجاحظ لهما، في نفس الوقت.

كان هذا الكلام تأكيداً لأفكاره، كما قدم الجاحظ أيضًا تفسيرات أخرى لهذين الكتابين و أعطاهما دلالات غير تلك التي نعرفها، من خلال المقارنة بينهما وهذا انطلاقًا من تجربته الشخصية،" كم كان من السهل علي وأنا أكتب الحيوان فلا أجد لتناقض أثرًا ولا للتعارض من سبيل، كل شيء يتحرك في قنوات معدة كما خلقت له، و لما جئت أكتب عن البيان والتبيين عانيت الأمرين في تدبر نفاق اللغة و أقنعة الألفاظ و مراوغة البلاغة، بل وجدت البيان كله يتأسس على سلطة القهر و التسلط."(2)

كما نجد أن المؤلفات أو الكتب كانت مواضيع الاسترجاع المهمة حول أسباب كتابتها و مضامينها من خلال الحوار الذي دار بين الشخصيات الأدبية و التاريخية.

لم يقتصر الحوار على استرجاع الماضي حول هذه المضامين فقط بل تعددت و تنوعت إلى الماضي السياسي و الاقتصادي و الاجتماعي، بسبب اختلال معايير الواقع الذي تعيشه الشخصية الروائية، فهذا الواقع يعتبر محفزًا لاسترجاع بعض الأحداث و مقارنتها بالوضع الراهن، فهذا جلجامش عند تجوله في جزيرة عين الحياة التي وجد فيها من الطهر و النقاء، من العدل و المساواة ما لم يجده في عالمه يحفز ذاكرته على العودة للوراء يقول:"عدت بذاكرتي إلى أحداث عايشتها، و قلبت فيها النظر من جديد رأيت الموت

(1) الرواية، ص54.

(2) الرواية، ص55.

يحصد المئات من الناس حفاةً عراة يندفعون كالمجانين على الخطوط الأمامية يستقبلون النبال والسيوف(...) ورأيت الذين يبعثون الحرب يقفون خلف الصفوف..."[1]

إن مثل هذا الاسترجاع يحيلنا إلى الواقع السياسي و الاجتماعي الذي عايشه جلجامش في فترة ما من ماضيه، و الذي أصبح يمثل له الآن نقطة عار و خجل:" أحسست بالخجل و قد رأيت نفسي في معترك الحرب لا أسأل نفسي لماذا أفتك بالشيخ و الصبي؟(...) كنت اليد الذي يبطش بها ذلك العاجز المخنث الذي يسمي نفسه ملكًا." [2]

إن الراوي من خلال هذه الومضة الورائية يحاول أن يخلق في ذهن المتلقي نوعا من هذه المقارنة، بل يحفزه إلى العودة إلى إمعان النظر في واقعه اليوم، هذا الواقع المؤلم على كل المستويات ليدرك موقعه من اللعبة السياسية الدنيئة، و بذلك " يصبح الاستذكار (Flash back) من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية." [3]

نجد أن معظم أحداث الرواية تمت عن طريق السوابق الزمنية، أي استحضار لأحداث ماضية سابقة للعملية السردية، حيث كان لها دلالات عميقة في نسيج بناء الرواية على المستوى الكمي والكيفي، فبعض الاسترجاعات امتدت على فصول كاملة في الرواية و هذا ما تطلق عليه: " أوركسيتوني زمن العمل المطبعي الفعلي. "[4]

لقد تميزت مقاطع الاسترجاع قي رواية مقامات الذاكرة المنسية بالتداخل و التعقيد و التكاثر فينما بينهما، فالكاتب نجح في مزج الأبعاد الدلالية للزمن مزجا فنيًا من خلال استحضاره للشخصيات الماضية و أزمنتها البعيدة، ضمن رؤية شموليه للعالم، وهذا يدل على قدرة الكاتب الإبداعية في تحقيق التلاحم والتماسك بين بنى النص الروائي.

2 - 1 - 2- الاستباق:

إلى جانب السرد الاستذكاري وظف سرد آخر يطلق عليه السرد الاستشرافي، و هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، " ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها

(1) نفسه، ص102.
(2) نفسه، ص103.
(3) إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكيل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص330.
(4) عن: المرجع نفسه، ص336 .

في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة و تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث و التطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية." [1]

نميز نوعين من الاستباق من حيث الدور و الوظيفة في السرد يحذر **جيرار جنات** من الخلط بينهما: الاستباق كـ" **إعلان**" و الاستباق كـ"**تمهيد**"، و الفرق بينهما يكمن في أن: الأول يعلن صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، و هذا يخلق حالة انتظار في ذهن القارئ لأنه سيحدث حتمًا، أما الاستباق الثاني يشكل بذرة غير دالة(Germe insignifiant) لن تصبح ذات معنى إلا في وقت لاحق و بطريقة ارجاعية و يظل الحدث مجرد إشارة لم تكتمل زمنيًا في النص و نقطة انتظار مجردة من كل التزام تجاه القارئ.[2]

و غالبًا ما يكون الاستباق بنوعيه" كحامل إيديولوجي هام في الرواية حيث نجده اعتمد كوسيلة للإفصاح عن البدائل الإيديولوجية المقترحة و الممكنة إذا ما استطاع المجتمع إزاحة الإيديولوجية المهيمنة بشكل من أشكالها."[3]

وظف حبيب مونسي هذه التقنية بشكل شديد التداخل في الرواية، فهو يخرج عن المألوف تارة و يتنبأ بعوالم أخرى خارقة تارة أخرى، لكنه في كل الحالات كان حاملا لخطاب إيديولوجي واضح ينبئ بمستقبل يختلف تمامًا عن الواقع.

كما كان له تأثيرا كبيرا في تحديد أبعاد الشخصية وموقعها من الواقع المعيش التي تحاول فضح المجتمع و تناقضاته و تقديم البدائل الممكنة واقعًا و متخيلاً.

أ - الواقع:

لقد وظف الاستشراف التمهيدي بكثرة في الرواية ليتخذ صيغة تطلعية مستقبلية نتيجة الصراع الإيديولوجي القائم بين البطل والمجتمع، ففي هذه الحالة يجد البطل الفرصة سانحة لإطلاق العنان لخياله و معانقة المجهول والتنبوء بالمستقبل، ففي الوقت الذي يزداد فيه ضيق الزمن في الواقع حوله يتسع مداه بشكل كبير من خلال النقلات الزمنية إلى الأمام،

(1) حسن بحراوي: مرجع سابق، ص132.
(2) ينظر: حسن بحراوي: المرجع السابق، ص137.
(3) إبراهيم عباس: مرجع سابق، ص336، ص337.

وهذه التطلعات نستشفها من خلال الأساليب الإنشائية التي غرضها الرجاء و التمني:(لو، أتمنى....)

والأمثلة كثيرة من هذا القبيل، فعلى سبيل المثال نجد الحوار الذي دار بين العم حمدان و الطبيب حول أهمية الأدب و فنونه بالنسبة لعلم النفس:"لو كان بيدي لأنشأت مركزًا خاصا لقراءة الروايات و المسرحيات والأشعار التي يلقي بها المبدعون إلى المكتبات،(...) لأن الأدب ذي طابع تنبؤي يستشرف المستقبل دوما." (1)

لاشك أن الوظيفة الدلالية لهذا الاستباق تعبر عن رؤية مستقبلية و تنبوء قد يتحقق بالاستناد إلى حقائق ملموسة نشهدها في الوقت الراهن فهذه الفكرة التي جاء بها العم حمدان ليست من قبيل الخيال و لكنها خلاصة تجارب المجتمعات المتقدمة الأخرى يقول: " إنني أجزم أن هذه المراكز موجودة عند الغير تسير بنفس الفكرة، و لكنها تتوجه إلى الدول التي تريد الدول القوية فرض هيمنتها عليه."(2)

و يمكن أن نعثر على الاستباق ببساطة واجتزائه من النص من خلال حروف التسويف: (سـ ، سوف...)، والاقتراحات أو الوعود.

عندما كان سليم في نقاش مع الطلبة حول أفلام الخيال العلمي و أهميتها في حياتنا اليومية قال أحدهم: " إذا نقترح عليك أن تشاهد فيلما و أن تعلمنا كيفية استنطاق الخطاب." (3)

وهذا يعتبر استباق مهد فيه الراوي إلى أن سليم سيجلس إلى هؤلاء الطلبة مستقبلاً ليعلمهم كيفية الولوج إلى عالم الخيال العلمي، " قالت إحداهن: أنا آتيكم بالجديد.. إنه فيلم عجيب الموضوع و الإخراج قال رفيق: اتفقنا إذن." (4) و هذا يعد استباق تجلى فيه وعد سليم للطلبة.

كما يمكن أن نعثر على النوع الآخر من الاستباق كإعلان، فقبل أن يسرد العم حمدان قصته على سليم أخبره بها صراحة، وهذا ما جاء على لسان الراوي:" كان العم حمدان

---

(1) الرواية، ص116، ص117.
(2) الرواية، ص117.
(3) نفسه، ص142.
(4) نفسه، ص142.

رجلاً نهمًا في قراءة القصص العلمي، وكانت له من المحاولات الأدبية ما جعله يفكر يومًا باستثمار هذا الميل لكنه لون من الأدب العجائبي للفتيان(...) لقد أخبر سليم بأنه له رحلة إلى الماضي انطلاقا من المستقبل، و أنه قد أوصى أحد أقربائه بأن يأتيه بأوراقها ليقرأها على سليم."(1)

فالقارئ لن ينتظر طويلا لمعرفة أحداث هذه الرحلة لأن مدى الاستباق قصير، ففي الصفحة الموالية بدأ يسرد قصته: " وقف حسين أمام الطرد يتأمله قليلاً..."(2)

ومن هذا القبيل نجد استباق آخر و لكنه ضمني عندما طلب سليم من رفيق أن يحدثه قليلاً عن عالمه، حيث أعلن عن ذلك صراحة: " دعني أحدثك عن علمي ساعة، و قارن بين ما تجده في دفاترك و بين ما أجده في رحلاتي." (3)

لقد وفى سليم بوعده و لم يخلق حالة انتظار طويلة، فبعد ثلاثة عشر سطرًا تحقق الاستباق و أخذ البطل في سرد أحداثه الغريبة و التي اتخذتها رفيق نزهة و تسلية:" بسط سليم يده الطويلة على فخذ رفيق الجالس على سريره و قال: كتب مجنون مثلي..."(4)

" و في حالات كثيرة يكون الاستشراف مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية و الأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة." (5)

ب - المتخيل:

إن الاستباق التمهيدي يشكله الراوي بصورة تدريجية حيث يبدأ بحدث إستباقي ليتطور و يكبر مع نهاية الفصل ـ وهذا ما سنشاهده في تحليلنا للمقامات ـ " فالقطعة الاستشرافية لا تستمد قيمتها من ذاتها و لا من موقع بذرها في النص فحسب، بل وكذلك من العلاقة بينها و بين موقعها من جهة، و المقطع القصصي الذي يعرض تحقيقها سردًا أو إلغائها افتراضا

(1) نفسه، ص198.
(2) نفسه، ص199.
(3) الرواية، ص41، ص42.
(4) نفسه، ص 42.
(5) حسن بحراوي: مرجع سابق، ص133.

من جهة ثانية، إن وظيفة الاستشراف الجمالية المرتبطة بالقارئ ووظيفته الفنية تحقيق الانسجام مع مجموع عناصر الرواية التكوينية."(1)

ففي **المقامة الأولى و الثانية**: لا نجد حضور لمفارقة الاستباق في حين نجدها بأشكال مختلفة في المقامات الأخرى.

المقامة الثالثة: جلجامش يحكي عن الجزيرة التي تملك عين الحياة، و يشير في بداية قصته إلى الحاجز الذي يسترها: "قد خول لهم ذلك العلم استحداث ستار حاجز يستر الجزيرة عن أنظار الغرباء، إنك تقترب من شواطئها فلا تشاهد سوى امتداد البحر(...)إذا آنسوا منك إصرارا أثاروا في وجهك الموج و الزوابع و أرسلوا الصواعق التي تلتهم السفن."(2)

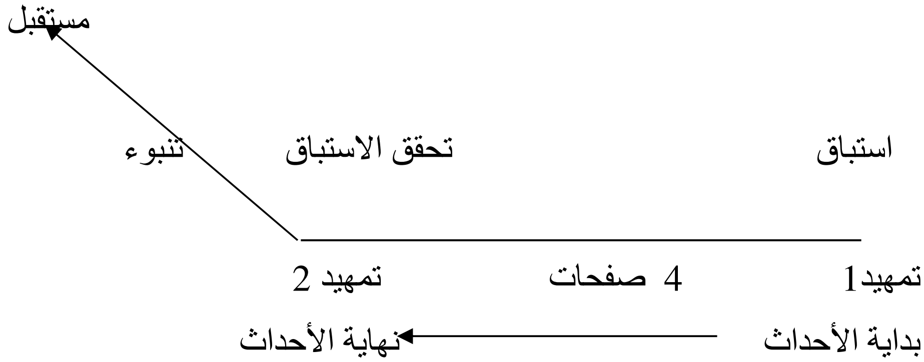
فهذه النواة الاستباقية الأولى و التي جاءت في(الصفحة71) تخلق حالة انتظار عند القارئ و تجعله يتوه في مجموعة من الأسئلة: لماذا هذا الحاجز؟ لماذا هذه الصواعق و الزوابع؟ إنها حالة من الفضول تثير اهتمام المتلقي، حيث تتطور الأحداث و يبدأ الاستباق في الوضوح و التجلي، فبعد أربع صفحات نجد تفسيرًا لكل تلك الأسئلة ويتحقق الاستباق، عندما أخذ جلجامش في استرجاع أحداثه الماضية لهذه الجزيرة، ليجد نفسه أمام شيخ من شيوخها فيسأله عن هذا الحاجز و سر هذه الزوابع فيجيبه: " إننا نتحاشى الغريب، نثير في وجهة الصواعق لدفعه بعيدًا عنا، و لما رأينا إصرارك، لم يكن أمامنا سوى توجيه العواصف لإغراق المركب، لأنك إن تجاوزت حدًا معينًا من المسافة فقد اخترقت الحاجز و تكشفت الجزيرة، و ليس لنا من سلاح ندافع به عن أنفسنا غير ما قلت." (3)

إذا كانت رغبة القارئ قد تحققت مع إجابة هذا الشيخ، فإنه يجد نفسه مرة أخرى في استباق ثان و من نوع آخر ،عندما استرسل جلجامش في وصف هذه الجزيرة و ما بلغته من تقدم علمي وتطور، حيث قدم لنا عالمًا مختلفًا تمامًا عن عالمه، بل مختلف عن عالمنا أيضا، إنه ضرب من التنبؤ بالمستقبل ضمن الخيال العلمي.

---

(1) عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسة تطبيقية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998، ص89.
(2) الرواية، ص71.
(3) الرواية، ص75.

يبقى هذا الاستشراف معلقا مرهون بظروف معينة إنسانية أكثر منها علمية، ورد على لسان الشيخ: " إن ما تراه شكل من الأشكال التي في مقدور الإنسان صناعتها لنفسه إن أراد فعل ذلك فعلاً..." (1) و تمثل الاستباق في هذه المقامة بالترسيمة الآتية:



الشكل رقم10: الاستباق في المقامة الثالثة

<u>**المقامة الرابعة:**</u> يبرز الحلم كوسيلة استباقية قي بداية هذه المقامة، فالسندباد كان متجها إلى جرز الهند الشرقية لكن الحلم الذي رآه و هو نائم على ظهر السفينة كان تمهيدًا لتغيير الأحداث بتغير وجهة السفينة الأولى ثم الرحلة إلى الأرض الساحرة التي رآها في منامه:" تقدمت نحوي امرأة في مقتبل العمر، جميلة القسمات تبدو عليها آثار النعمة(...) تهرول نحوي مستغيثة ملوحة حتى انتهت إلى و جثت على ركبتيها قائلة:النجدة..النجدة؟ يا سندباد إنهم يأتون من السماء إنهم في كل مكان."(2)، فهذا الحلم يحتاج بالضرورة إلى تفسير، و لن يتجلى ذلك إلا من خلال تطور الأحداث شيئا فشيئا في المقامة.

لقد بدأت تظهر تفسيرات هذا الحلم على أرض الواقع عندما تحركت السفينة تحت حركة مجهولة إلى عالم آخر: " حاولت تحريك الدفة من جديد و لكنها أبت و ظلت السفينة تندفع إلى وجهتها الجديدة في سرعة كبيرة. " (3)

فـ**الحلم** كان إشارة استباقية لتطور الأحداث في الرواية فعلى بعد خمس و عشرين صفحة من ظهور هذا الاستباق، هذه المدة التي يطرحها القارئ في انتظار وفاء الكاتب لما مهد له من استباق، يتحول الحلم إلى واقعة حقيقية عندما يجد السندباد نفسه القاضي بين

(1) الرواية، ص99.
(2) نفسه، ص120.
(3) نفسه، ص125.

هذه المرأة الساحرة و بين الذين يأتون من السماء(شيوخ هذه الجزيرة)، فتنفك كل الرموز الغامضة عن طريق استرجاع كل منهما لقصته الماضية.[1]

كما نجد في هذه المقامة استباق **خارج للمألوف و نواميس الكون:"** و يتمثل هذا الاستباق في قصص الخيال العلمي التي تستطيع تدمير الأرض أو مناطق متباينة في الفضاء و إعادة تشكيلها مرةً أخرى." [2]

عندما تكلم أحد شيوخ الجزيرة إلى جلجامش عن القصر الذي سيرحلون به إلى كوكب آخر قال:" إننا نستطيع أن نرسل المادة عبر الفضاء بعد تحويل جزيئاتها النووية الأولى، ثم نعيد تجميعها من جديد حال وصولنا إلى كوكبنا، إنها الطريقة التي ننهجها في شحن المواد الخام التي نحتاج إليها لتصنيع أجهزتنا."[3]

ولعل استعمال ضمير المتكلم أحسن ملائمة لمثل هذا النوع من السرد ألاستشرافي، لأن هذا التطلع نابع من وعي الشخصية و ذاتها نابع من الخوف من المستقبل، لكنه في نفس الوقت يحمل رؤية تفاؤلية، فعندما يسترسل أحد الشيوخ في الكلام عن ما ستؤول إليه البشرية من فناء و دمار جراء اهتمامها بإثارة الحروب و التفنن في صنع السلاح، يجد السندباد نفسه حائرا:" كنت أستمع إليهم و كأنهم يتحدثون عن غد لا أعرف عنه شيئا..غد مخيف، وأنا أبصر في الأقوام التي أعرفها البذور الأولى لهذا الصراع."[4]

إنهم يتكلمون عن غد لا يفقه منه شيء يفوق تصوره و تفكيره، قال السندباد:" نظر إلي وكأنه يشفق على عقلي الذي أصبح عاجزًا عن إدراك المسميات التي يستعملها."[5]

فيغتنم الفرصة ويسأل هؤلاء الذين أتوا من المستقبل عن غده، عن أمور كانت تشغل فكر الإنسان الحاضر، وما زالت هم بحثه و تجاربه اليوم، إنها أمور تتعلق بالإنسان بآمال و طموح الأمة: "هل في الكواكب الأخرى شعوب غيركم ؟"[4]

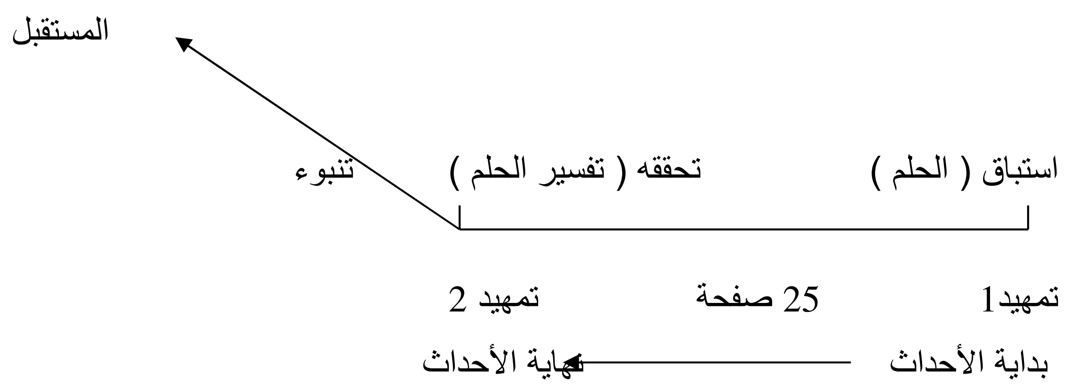
---

(1) ينظر البحث، ص156، ص166 .
(2) أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص40.
(3) الرواية، ص155.
(4) نفسه، ص152.
(5) نفسه، ص155.

فيحاول السندباد إرواء ظمأ نفسه التواقة لمعرفة الأحداث في المستقبل، و حول مصير البشرية، ليختتم مقامته بسؤال : "هل ستعودون يومًا إلى الأرض؟، فرد عليه الشيخ: ستكون زيارتنا إليها مستمرة في المستقبل(...) لا بد للبشرية من أن تذوق طعم شرورها قبل أن تفكر جديا في استسلام." (1)

ليتركنا الراوي مرة أخرى في حالة فضول أو انتظار و تساؤل حول هذه الجزيرة، إلى أي فترة تمتد؟ و أي فترة سيشهدها دمار العالم؟ و متى تكون زيارة هؤلاء القوم للأرض ؟

و يبقى الاستباق مفتوحا لأن " المستقبل يمثل ما بعد السرد الموجود في النص" (2) و يمكن أن نمثله في هذه المقامة بالترسيمية الآتية:



الشكل رقم11: الاستباق في المقامة الرابعة

<u>المقامة الخامسة:</u> عندما قابل ابن بطوطة الملك الذي أوكل إليه مهمة تعليم ابنه بعدما تداول عليه المربون فلم يفلحوا في التأثير فيه.

يضعه ابن بطوطة أمام احتمالين اثنين ليختار واحدًا منهما " رجل تافه يسعى وراء شهوته ليل نهار يستخدم الناس جميع الناس من أجل تحقيق المتعة العاجلة و اللذة الوقتية،

(1) نفسه، ص156.
(2) هيثم الحاج علي: الزمن النوعي و إشكالية النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص127.

ورجل يأخذ من دنياه القدر الذي يسمح له بأن يجعل التاريخ طوع إرادته يبني به ذكره و ذكره قومه..."[1]

ويسترسل الجاحظ في مدح أو ذم أحد الرجلين لإقناع الشاب أكثر " الأول يموت فلا تبكي عليه السماء ولا الأرض، و الثاني يعلق ذكره بالزمان و المكان فيكون له من ذلك الحياة المستمرة الدائمة حتى بعد الهلاك...إننا نستطيع أن نكون هذا أو ذاك انه محض اختيار."[2]

فنحن الآن أمام استباقين: الأول يتمثل في نجاح ابن بطوطة من خلال استجابة الفتى له في مهمته أو فشله، هذه النتيجة متعلقة بالاستباق الثاني، أيهما سيختار الشاب لنفسه أن يكون الرجل الأول أو الثاني؟

على أن مظاهر الاستشراف متنوعة، فمنه ما يصدق و يسمى الاستشراف المتحرك، ومنه ما يبطل فيموت و يطلق عليه صفتي ساكن أو جامد.[3]

وبعد مقاطع حوارية دارت بين ابن بطوطة و تلميذه، لا يجعلنا الراوي ننتظر طويلا ليحقق الاستباقين معًا و تظهر النتيجة بالإيجاب، فهو استشراف متحرك تجلى من خلال عبارة نطق بها الشاب: " الآن فقط أدركت لماذا اختارك الملك لتأديبي."[4]

هذا الاستباق متعلق تحقيقه الفعلي برجوع ابن بطوطة إلى تعليمه بعد أسبوع أو أسبوعين، حيث قال: " و لكن أستأذنك في خلوة، أراجع فيها أمري قبل البدء في الدرس قد تدوم أسبوع أو أسبوعين."[5]

<u>**المقامة السادسة:**</u> يظهر الاستباق في هذه المقامة على شكل عبارة غير مفهومة تمثل "لغزًا محيرًا" ظهر منذ بداية سرد العم حمدان لقصته، عندما عثر عدي و حسين على كتاب عجيب " في وسط الغلاف عند تقاطع خطي الانحراف تبرز عين زجاجية صافية

(1) الرواية، ص182.
(2) نفسه، ص182.
(3) ينظر: عبد الوهاب الرقيق، مرجع سابق، ص90.
(4) الرواية، ص183.
(5) نفسه، ص183.

اللون و كأنها تحتوي في جوفها على سائل شفاف يتماوج كلما حرك الكتاب(...) فلقد ملأت مساحته جملة من الخطوط المتشابكة التعقيد ذات أضلاع سبعة." [1]

إن أمر هذا الكتاب محير حيث أصبح بؤرة استباقية في المقامة، يقوم توالي الأحداث عليه، و الكاتب يستمر في تمويه القارئ أكثر حينما يزيد على الوصف غموضًا آخر، فعندما تعرضت العين الزجاجية للضوء تحول السقف إلى صحيفة مكتوبة جاء فيها: " إذا تدفق النور من عيني فأغمد سيفه في عين الظلام." [2]

فتكون هذه العبارة و ما بعدها مكرسة لتقديم الأحداث التي تتعلق بالكتاب وهذا اللغز المعقد، أو تقديم إجابة فورية على حيرة القارئ، و تلبية لرغبته بتحقيق ما مهد له الاستشراف السابق بعد إحدى عشرة صفحة بمهارة تقنية و فنية ذكية.

إن هذا الكتاب أصبح يشكل مدخلاً استباقا للحوادث التي ستصادف عدي و حسين، ولن نجد أي صعوبة تذكر لكون الصفحات الفاصلة بين ظهور الاستباق و تحقيقه قد شغلتها مقاطع سردية و حوارية وثيقة الصلة بموضوع هذا الاستباق، بل و تدخل في صميم خطة الكاتب لخلق حالة انتظار و تشويق لدى القارئ.

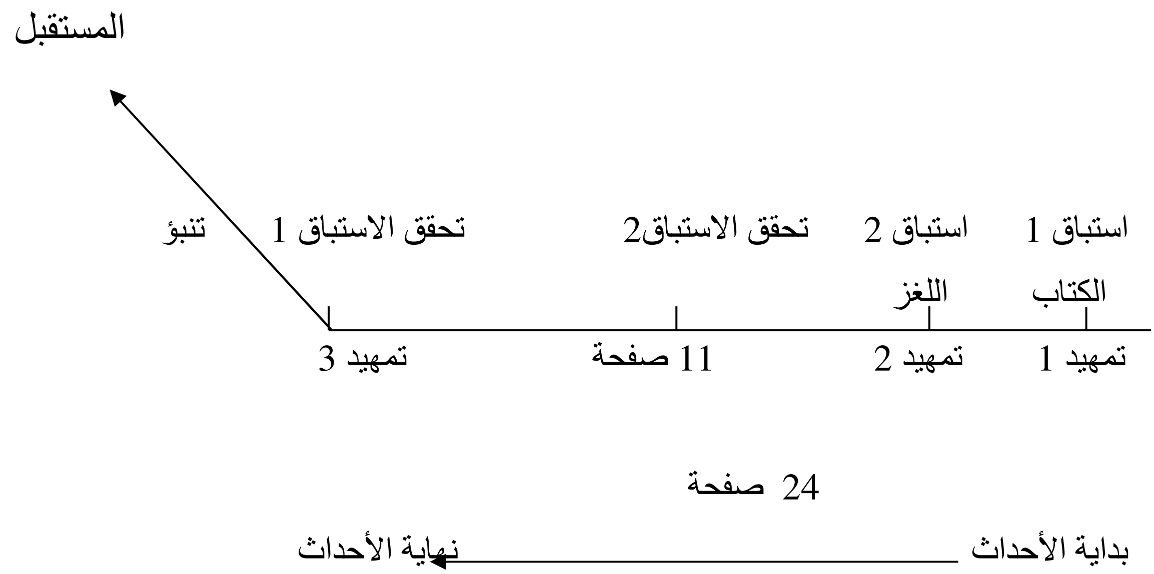
كان لهذا الكتاب دورًا كبيرًا في رحلة عدي وحسين المجهولة لأنه أصبح يمثل مفتاحا للعبور عبر الأبواب الموصدة التي كانت تعترض طريق البطلين، حيث ساهم في تطور الأحداث و تصاعدها.

فعندما " تدرج القمر في كبد السماء و غدا أشد سطوعًا(...) وضع الكتاب بين يديه موجها عينه الزجاجية إلى القمر، و شعت بعمود مصقول من نور ارتفع إلى عنان السماء و كأنه سيف مرهف"[3]، عندها تذكر كل من حسين وعدي العبارة السابقة" وراح يوجه السيف النوراني نحو الجدار ثم ثبته في العين السوداء(...) انزاحت في شهيق عميق راحت تتراجع بسرعة نحو الجدار الذي ابتلعها مخلفا وراءها بابا لم يكن له وجود من قبل في الجدار."[4]

(1) نفسه، ص203.
(2) نفسه، ص211.
(3) الرواية، ص110.
(4) نفسه، ص221.

و إذا كنا قد عرفنا معنى العبارة السابقة فإننا لم نعرف بعد دور الخطوط السبعة في القصة، فبعد أربع و عشرين صفحة يطالعنا الراوي على سر هذه الأشكال الموجودة في الكتاب حيث " أقدم حسين على وضع الكتاب على الشكل المحفور في الجدار عندها تراجع الجدار فاسحا المجال أمام قاعة مربعة وطيئة السقف" (1)، وهكذا يكون الاستباق قد تحقق في نهاية المقامة، لتظهر خلف هذه الأبواب العجيبة التي فتحها الكتاب حضارات عريقة بلغت من التقدم العلمي و التكنولوجي ما يفوق تطور العقل البشري اليوم، إنها مدن الخيال العلمي.

ليمارس الكاتب مرة أخرى لعبته السردية و يترك الاستباق أو التنبؤ مفتوحًا إلى ما بعد السرد و يمكن أن نمثله في هذه المقامة بالترسمة الآتية:



الشكل رقم 12: الاستباق في المقامة السادسة

إن الاستشراف الذي يدور حول التنبؤ في مقامتي سليم (الثالثة و الرابعة) ومقامة العم حمدان السادسة حول المدن الطوباوية التي وصل إليها أبطالهما تدخل بمواصفاتها وأشكالها ضمن الخيال العلمي الذي هو:" أساسًا يهتم بالمستقبل، حيث يظهر القلق ضمن

(1) نفسه، ص226.

أشكال متخيلة انطلاقا من معطيات اللحظة بطريقة ما" [1]، كلها تنبئ بمستقبل واحد فكلاهما يدخل في علاقة تواصل فكري مع الآخر، فهما يحملان همًا واحد هم الإنسان الذي يعاني الضغط النفسي و الفكري في المجتمع، فهما يتطلعان إلى مستقبل يرجونه ويخافون منه في آن واحد، و كلاهما يحملان رؤية شمولية للعالم ذات طابع إيديولوجي.

لاشك أن الوظيفة الدلالية لهذا الاستباق الزمني من خلال وصفه للحضارات المتقدمة أو المدن الطوباوية يعبر عن رؤية مستقبلية و نبوءة قد تتحقق يوما على المستوى الفكري أو العملي للإنسان أو لا تتحقق، لكن تبقى مرهونة بشروط معينة و هذا ما يترك الاستشراف مفتوحًا في الرواية.

يقول الحبيب مونسي:" ليست النبوءة مرتبطة بالبحث عن عالم مثالي مستقبلي، كل الإشارات تدل على أن العالم المثالي يقع خلفنا وأننا خلفناه منذ آلاف السنين وراءنا لما كانت البشرية في صباها الأول، كان ذلك هو العالم الذي أسس الأهرامات وأطلنطس وحضارة مو، وألنكا وإرم وسبأ وغيرها من العجائب التي يرويها التاريخ في ثوب أسطوري جميل.

المستقبل يوم مظلم آت وكل الرؤى التي تشرئب نحوه تجده مطرزا بالدماء والخراب، ومن ثم فالرحلة إلى الماضي رحلة بحث عن عالم فطري جميل لم تلوثه أفاعيل الإنسان بعد، نحن نعيش في مفرغة قمامة الفكر البشري الذي ظل يتراكم على بعضه بعض منذ آلاف السنين"[2].

" فالخيال العلمي يهتم بإنسان الغد، إنسان المجتمعات المستقبلية بمعنى أن التوقع و الاحتمال يشكلان جوهر الكتابة في الخيال العلمي، إذ أن التنبؤ في رواية الخيال العلمي هو هدف أسمى و يحقق درجة من العلمية كما يحقق درجة عالية من الأدبية و يشكل الاحتمال، وللتنبؤ قيمتان أساسيتان لأجل تجلية وظيفة التحذير من الآتي، و إضفاء الأمل على المستقبل."[3]

أما الاستباق الثاني كإعلان فلا نكاد نعثر عليه في هذه المقامات، لكن نجد أن البطل سليم قبل انتقاله إلى رحلة أخرى أعلن عن اسم الشخصية التي سترتكز عليها المقامة

---

(1) شعيب حلفي: مرجع سابق، ص56.

(2) حوار مع الروائي،

(3) شعيب حلفي:المرجع السابق، ص56.

الموالية و هكذا نطلع على اسم جلجامش مسبقًا يقول: " إن حديث جلجامش نافذة لم أفتحها بعد على عالم البقاء." [1] و في الصفحة الموالية(70) بدأت رحلته صوب أرض عين الحياة.

إن هذا النوع من الاستباق يكاد يكون نادرًا في الرواية المغربية عمومًا فهم يميلون إلى النوع الأول(التمهيدي) ـ كما رأينا في الرواية ـ و لعل هذا يدل على وعي الكتاب بأهمية الطرق الفنية الحديثة التي تستقطب اهتمام القارئ و تحترم ذكاءه.[2]

وعلى العموم لقد اقترن الاستشراف في الرواية بخطاب الشخصيات المباشر، فالقص بضمير المتكلم ينسجم مع الاستشراف أكثر من أي نوع آخر يأتي ملتحما بالقص مشحونا بأحلام الشخصية وعواطفها و نواياها المتعلقة بالزمن القادم فلا نجد عبارة واضحة تدل عليه، بل يندس في طيات السرد و كأنه قطعة من الحاضر.[3]

لقد وظف الكاتب هذه الاستباقات بطريقة متداخلة و متضمنة بعضها بعض، وهذا يدخل ضمن لعبته السردية التي تهدف إلى التحريف الزمني و لتمويه القارئ و لخلق المتعة الروائية.

ففي نهاية الرواية وعند خروج سليم من المستشفى وضعنا أمام الاستباق ختامي برز واضحًا من خلال الاعتماد على أدوات الاستقبال حيث قال: " لن أفرط في صديقي، سأزوره دومًا إنه روائي قدير وأحب أن أقرأ الجزء الثاني من قصته الذي يخبئه تحت الوسادة " [4]، وهكذا ترك الاستباق معلقا في نهاية الرواية .

" و الكاتب و هو يستعمل هذا النمط من الاستشراقات يبقى حرًا إلى حد ما في الوفاء أو عدم الوفاء ، لما هيئ له الشيء الذي يؤدي في الحالة الأخيرة إلى ما يسميه **جنات** بالتمهيدات الخادعة و هي تلك الاستباقات التي يلجأ إليها الكاتب كلما أراد تضليل القارئ أو رغب في تمويه خطته السردية. " [5]

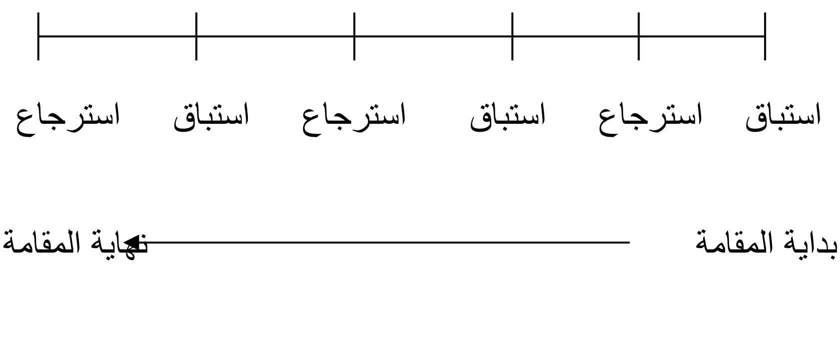
---

(1) الرواية، ص69.
(2) ينظر: حسن بحراوي: مرجع سابق، ص137.
(3) ينظر: عبد الوهاب الرقيق: مرجع سابق، ص89.
(4) الرواية، ص233 .
(5) عن: حسن بحراوي: المرجع نفسه، ص136.

وفي حوار مع الروائي **حبيب مونسي** بين لنا أن هذا الاستباق سيتحقق في الجزء الثاني لهذه الرواية يقول: "المقامات هي رواية لا تعرف النهاية وأنا بصدد تحضير الجزء الثاني منها، وهو جزء يعود فيه المسافرون من المستقبل إلى الحاضر في اتجاه معاكس لرحلات الجزء الأول، والمراد من وراء ذلك هو خلق نقطة تلاقي بين زمنين لفحص الكائن والمحتمل فيهما."(1)

وكخلاصة يمكن القول: إن الاستذكار أخذ نصيب الأسد في هذه الرواية لانشدادها لماضي المقامات المنسية في الذاكرة الإنسانية والاستباق جاء كسند للاسترجاع، حيث ساهما في تعرية الواقع و فضحه بكل مفارقاته من جهة و تقديم الطموحات و البدائل من جهة أخرى كمحور للأحداث من البداية إلى النهاية.

تشترك المفارقتان في كونهما تسعيان لخلخلة نظام الزمن السردي للأحداث، و لقد وظفها الكاتب بطرقة متداخلة تصل في بعض الأحيان لدرجة التعقيد، و بالتالي تجاوز التسلسل المنطقي للمتواليات الحكائية حيث نجد أن الاسترجاع الحكائي في الرواية كان يشغل حيزًا لغويا كبيرًا قد يمتد إلى فصول، يثير الماضي و يمنحه استمرارية الحضور، في حين نجد أن المقاطع الاستباقية تظهر في النص بصورة إشارات سريعة تشغل حيزًا أصغر يمتد أكثر من صفحة أو صفحتين، و كثيرًا ما كانت تتناوب هاتين المفارقتين في النص: (استرجاع - استباق - استرجاع – استباق...)، فأغلب المقامات جاءت على هذا الشكل :



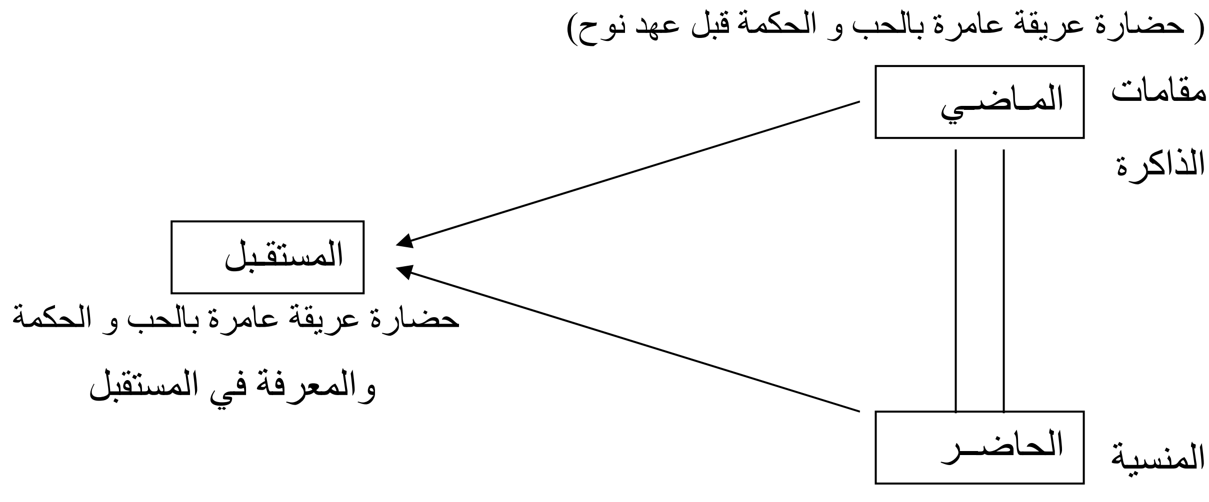
(1) حوار مع الروائي.

الشكل رقم 13: تناوب مفارقتي الإستباق و الإسترجاع

فالزمن الداخلي في الرواية لا يسير سيرًا تصاعديا بل كان مساره متداخلاً بين الأزمنة الثلاثة:(الماضي، الحاضر، المستقبل) نظرا لأن الأحداث و المواقف تتداعى على الراوي دون ترتيب أو تنظيم، فالمسار الزمني للسياق الزمني في رواية مقامات الذاكرة، يسير سيراً متعرجا في خط منحني كما سنوضحه في (**منحنى المسار الزمني للسياق الروائي)** في الشكل رقم14:

ترجع هذه الذبذبة للزمن للاهتمام بحياة الشخصية الداخلية أو النفسية، فالزمن في الرواية الجديدة أصبح يمثل هاجس الإنسان و قلقه، فتلجأ الشخصية إلى الانعتاق و التحرر من هذا الشعور بالانفتاح على اتجاهات زمنية حكائية مختلفة بين ماض و حاضرو مستقبل، ومن هنا تأتي " تقنية ترتيب عناصر الزمن الثلاثة ماض و حاضر و مستقبل و هو ما يسميه ميشال بيتور تتابع الوحدات الزمنية في صيغة تخضع لإيقاع خاص(Contre- point temporel)."(1)

تشتمل الرواية على الأزمنة الكرونولوجية الثلاثة، حيث جعلتها جزءًا من لعبتها الفنية، فالكاتب آلف بينهما إلى حد الانصهار حتى تعسر تمييز فصل هذه الأزمنة عن بعضها بعض في الرواية، حيث تماهى الماضي الحامل للتاريخ و قيم الأمة مع الحاضر المليء بالضغوطات النفسية و الصراعات السياسية و الإيديولوجية، ليكون رؤية مستقبلية تحمل بذور الخوف و القلق تارة و الأمل و التفاؤل تارة أخرى، استدعى الكاتب هذا الماضي البعيد، الماضي المنسي إلى الحاضر ليوقظ ذاكرته عبر مقامات مختلفة واقعية وأخرى متخيلة، ثم تصور المستقبل من خلال هذا التركيب العجيب:



الشكل رقم 15: البطل وعلاقته بمقامات الذاكرة المنسية

(1) سيزا أحمد قاسم، مرجع

2-2 - تقنيات زمن السرد:

تعرضنا في الدراسة السابقة لمظهري الحركة السردية للزمن في علاقته بنظام توارد الأحداث في الخطاب الروائي، وهما الاسترجاع و الاستباق و عرفنا أنهما مفارقتان زمنيتان ساهما في تجاوز الشكل الخطي لتسلسل المتواليات الحكائية و خلق المتعة الروائية من خلال تحريف النظام الزمني للأحداث .

و في هذا الجزء من الدراسة سنحاول معالجة تقنيات زمن السرد وعلاقتها بزمن الحكاية في الخطاب الروائي و هذا يتعلق بالاستغراق الزمني أو المدة، فإنه لا يوجد مفهوم واضح يمكن الاعتماد عليه لدراسة التفاوت النسبي بين زمن القصة و زمن السرد، إذ يتولد عند القارئ قناعة بأن الحدث استغرق مدة زمنية تتوافق مع طوله الطبيعي أو لا تتوافق، و في هذه الحالة لا علاقة لزمني القراءة بتحديد الاستغراق الزمني، و لقد تعرض بعض النقاد لهذا المشكل الذي صرح به "حميد لحميداني" في كتابه:" بأن الأمر يصبح أكثر صعوبة إذا تعلق بمقارنة جادة بين الزمنين: زمن القصة و زمن السرد و يبقى المشكل مطروحًا في كيفية قياس زمن الحكي." (1)

سنحاول أيضا تتبع بنية النص ككتلة واحدة من خلال اختلاف مقاطع الحكي و تباينها، فهذا التباين و هذا الاختلاف لا يأتي هكذا اعتباطيا و إنما تمليه الغاية من النص كما يخلق لدى القارئ انطباعا تقريبيًا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني، لهذا يقترح **جيرار جنات** أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية الآتية:المشهد – الوقفة - الخلاصة - القطع. (2)

إنه من الصعب في رواية **مقامات الذاكرة المنسية** تحديد العلاقة بين زمن الأحداث و مدتها لأن الكاتب لم يعط أي إشارة زمنية واضحة، كما أنه لم يضع الأحداث ضمن سياق مرجعي يؤرخ لفترة محددة يمكن من خلالها التكهن بالمدة الزمنية للأحداث التي ارتبطت

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص76.
(2) ينظر:المرجع نفسه، ص76.

بدخول البطل سليم إلى المستشفى إلى خروجه منه، فربما تكون خمسة أو ستة أيام، قابلتها مساحة نصية قدرها235 صفحة، موزعة بين الواقع المعيش والمتخيل الذهني.

إن النص الروائي أو السرد بعامة لا يمكنه أن ينطلق بدون إيقاع يتراوح بين السرعة من خلال الحذف والخلاصة وبين البطء أو التوقف الزمني الذي تمثله كل من تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية.(1)

لقد قام جيرار جنات بتلخيص هذه الحركات الأربعة و أشار إليها بصيغ رياضية، حيث يدل"(زق) على زمن القصة و(زح)على زمن الحكاية:

الوقفة: زح = ن   زق = 0   زح ∞ > زق

المشهد: زح = زق

المجمل: زح < زق

الحذف : زح = 0   زق = ن   إذن :   زح<∞ زق(2)

و سنقف عند هذه العناصر التي وظفت في الرواية بشكل متفاوت فيما بينها، وهذا يقودنا حتما إلى معرفة الحركة الداخلية للزمن السردي في علاقته بزمن الحكاية و سنحاول تتبع إيقاعه من حيث الإبطاء و السرعة.

---

(1) ينظر: عبد العالي بوطيب: مرجع سابق، ص161.
(2) جيرار جنات: مرجع سابق، ص109.

2 - 2 – 1- إبطاء السرد:

2 - 2- 1 – 1- المشهد:

للمشهد وظيفة متميزة في الحركة الزمنية للنص الروائي لذا حظي بعناية خاصة من طرف الدارسين، حيث يقدم تفاصيل الأحداث بكل جزئياتها فهو يمثل العمود الفقري للنص، يرى تودوروف أن المشهد"هو حالة التوافق التام بين الزمنين و لا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدًا." (1)

لقد استخدم الراوي الحوار الموصوف في الرواية بوفرة لتقوية أثر الواقع فيه و بث الحركة التلقائية في السرد" و هي تقنية أكثر بطئا من المشهد الحواري الحر و أسرع من الوقفة الوصفية، و المشهد الحواري الموصوف هو حوار يدور بينة أكثر من طرف مدعما بوصف مساعد يتولاه الراوي ليكمل المشهد فيغدو واضحًا بينًا. "(2)

يصبح الراوي في هذه الحالة كشاهد على الأحداث، أي كلام الشخصيات يجري بواسطة الراوي و هذا ما أسماه" جنات بالخطاب المنقول(Discours Rapporte) و بهذا لا بد في هذه المادة القصصية أن ينسحب الراوي تاركًا المجال للشخصية وأن تختار بنفسها موضوع القول و لغته و أسلوبه و أقصى ما يمكن أن يكون له تقديم القول بإيراد أحد الأفعال الدالة عليه." (3) مثلما ورد في الرواية: قال، همس، رد، أجاب...

تقدم تقنية المشهد للمتحاورين مجالاً واسعًا للتعبير عن رؤاهم و أفكارهم فتظهر وجهات النظر ناصعة و تتجلى الطبائع النفسية و السلوكية للشخصيات .

إذا كان الراوي اعتمد على الحوار الخارجي المسموع بين شخصياته الواقعية(سليم، رفيق، عائشة، العم حمدان...)، فإنه أيضًا لجأ إلى حوار آخر يتم بين الشخصية و ذاتها من خلال الولوج إلى عالمها النفسي و الذهني، وهذا النوع من الحوار ما يطلق عليه المونولوج الذي ترتكز عليه روايات تيار الوعي بالدرجة الأولى.

---

(1) تزفيطان تودوروف: مرجع سابق، ص49.
(2) نضال صالح: الرواية والتاريخ، جدارة للكتاب العالمي، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص180 .
(3) الصادق قسومة، مرجع سابق، ص219.

نعرفه بأنه:" ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية و العمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي و ذلك في اللحظة التي توجد فيها العمليات في المستويات المختلفة بالانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود، وهكذا ينبغي أن يلاحظ على نحو خاص أنه تكنيك لتقديم المحتوى النفسي و العمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي و بعبارة أخرى لتقديم الوعي."(1)

ولقد تجلى هذا العالم من خلال استدعاء البطل سليم لشخصيات مختلفة في ذهنه و التحاور معها:(السندباد، جلجامش، ابن بطوطة...) ينقل لنا حواره مع هذه الشخصيات مرة و حوار الشخصيات الأخرى فيما بينها مرة أخرى.

سنحاول وضع جرد أولي لهذه التقنية الزمنية المشاهد الحوارية في الرواية على مستوى الواقع والمتخيل و عدد الصفحات التي تشغلها في الجدولين الآتيين واللذين سنرتكز عليهما في دراسة هذا العنصر و من ثمة إجلاء خصوصية الرواية أكثر.

(1) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمد الربيعي ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة، مصر، د ط، 2000، ص59.

أ ـ الواقع:

الوحدات	المتحاورون	عدد صفحات المشاهد	عدد الصفحات الكلي	الصفحات من...إلى...
ا	سليم ← رفيق سليم ← عائشة سليم ← رفيق	16	27	16 ← 04 20 ← 17 45 ← 36
ل	سليم و أسمهان	08	11	69 ← 59
م	سليم و العم حمدان	09	11	91 ← 81
س	رفيق والعم حمدان	12	14	117 ← 104
ت	سليم و رفيق و مجموعة من الطلبة	10	10	142 ← 133
ش	العـــم حمـــدان و عائشة. سليم و حمدان	11	12	168 ← 157
ف	ســـليم و بعـــض الأصدقاء	14	14	197 ← 184
ى	العـــم حمـــدان وعائشة و سليم سليم و رفيق	10	12	199 ← 198 235 ← 232 207 ← 206 225 ← 222
المجموع		90	111	

جدول يمثل عدد صفحات المشهد في الوحدات السردية

[أ ، ل ، م ، س ، ت ، ش، ف ، ى]

ب ـ المتخيل:

المقامات	المتحاورون	عدد صفحات المشاهد	عدد صفحات المقامة	الصفحات : من . . . إلى ..
المقامة 01	سليم و الدرويش السندباد و سليم	05	07	26 ← 20
المقامة 02	السندباد الجديد والشيخ الضرير. جلجامش والسندباد. السندباد والجاحظ	18	26	35 ← 27 58 ← 46 73 ← 70
المقامة 03	جلجامش والشيخ وشيوخ الجزيرة	14	20	80 ← 73 103 ← 92
	السندباد الجديد والجاحظ	2	2	119 ← 118
المقامة 04	السندباد ج ساحرة السندباد ـ البحارة السندباد ـ الحبشي السندباد ـ الشيخ	22	27	132 ← 120 156 ← 143
	الجاحظ وابن بطوطة	07	07	175 ← 169
المقامة 05	ابن بطوطة و ابن الملك	07	08	183 ← 176
المقامة 06	عدي و حسين و الشيخ	20	27	205 ← 199 221 ← 208 231 ← 226
	المجموع	95	124	

جدول يمثل عدد صفحات المشهد في كل مقامة

من الملاحظ أن المشاهد في الرواية استوعبت ثلاث أرباع الرواية فهي تمثل حضور **79 %** من الرواية لأنها اتسعت على مساحة نصية قدرها185 صفحة من مجموع 235 صفحة، فالحوار الخارجي المنقول أو المسموع من طرف الراوي بالنسبة للواقع المعيش توزع على 90 صفحة من مجموع 111 صفحة.

من الملاحظ أن الراوي اهتم بالعالم الداخلي للشخصية و تداعياتها عندما ابتعد و تركها تتحاور مع ذاتها حيث شغل هذا الحوار95 صفحة من مجموع 124 صفحة على مستوى المتخيل، و الذي تضمن هو الآخر حوادث منقولة من طرف الراوي الثاني سليم تتخللها مقاطع حكائية قصيرة تقوم بالربط بين أجزائها.

لقد تعمدنا تقديم هذه القرائن الإحصائية للمشاهد على المستويين الواقعي و المتخيل، وإذا كان الراوي قد اختار هذا الكم الهائل من المقاطع المشهدية فهذا لأنه يريد تقوية محتواها الدرامي و تقريبها من الواقع من جهة، و لإبراز خصوصية هذه الرواية من جهة أخرى، فهي رواية منولوجيه حوارية بالدرجة الأولى.

يبدو واضحًا من الجدولين أن **حبيب مونسي** بنى روايته على المشهد، الذي يمثل حامل أيديولوجي لاحتوائه على صراعات مختلفة: فكرية، ثقافية، مما استدعى حضور عدد كبير من الشخصيات الحقيقية والمتخيلة في الرواية، ليتخذ المشهد بذلك دورًا جديدًا دور" بؤرة زمنية أو قطب جاذب لكل أنواع الأخبار و الظروف التكميلية: فهو يكاد يكون دومًا ضخمًا، لا بل مرهقًا باستطرادات من كل الأنواع من الاستعدادات و استشرافات و معترضات ترددية ووصفية و تداخلات تعليمية من السارد." (1) و كثيرًا ما كان يمتزج الحوار الخارجي مع الحوار الداخلي و المقطع الآتي يوضح ذلك:

"سكتت عائشة لحظة، ثم تضاحكت، و قالت: هذه فلسفة لا أفهمها يا سيد سليم.. أصبر علي قليلاً حتى أتعود على حديثك.

تنهد سليم و غمغم و كأنه يحدث نفسه: لولا سوء النية لما طلقك ذلك الوغد...

---

(1) جيرار جنات: مرجع سابق، ص121.

هبت قائمة من مجلسها، و قد غمرت عينيها سحابة من دمع و لكن سليم كان قد استدار في سريره، و أسلم رأسه إلى الوسادة و هو يردد أورادًا تعود ترديدها قبل النوم تنهد سليم و هز رأسه و هو يتأمل السطر الأخير ثم همس:

كم عاتبت هذا الشقي على سعيه المشؤوم، و لكنه يصر دومًا على الإبحار ثالثة و رابعة..." (1)

لقد كان السرد بضمير الغائب يمنح الراوي المجال ليقدم ما يجول في خاطر الشخصيات و أفكارها كما أنه لم يتخلص من الوسائل الفنية القديمة، حيث نجده يقف بجانب هذه الشخصيات يصف حركتها الخارجية و يرى معها ما تراه و أحيانًا يطل من خلفها و يخترق حجبها ليعبر عما في داخلها من خلال عبارات و ألفاظ دالة مثل: سكتت، تضاحكت، تنهد، غمرت عينيها سحابة من الدمع، و الأمثلة كثيرة في الرواية.

في" حين يوقف المونولوج حركة الزمن الخارجي ليطفوا العالم الداخلي على سطح السرد الحاضر"(2) فيختفي الراوي و يترك المجال للشخصية أن تقدم لنا نفسها و أن تحكي لنا مغامراتها الذهنية و كأننا نعيش الأحداث مباشرة و لا نتلقاها بواسطة حتى نشعر و كأننا متواطئون مع هذه الشخصيات أو كشهود عليها، فيمتزج الحوار الخارجي بالحوار الداخلي للشخصية كهذيان محموم أو فلتات جنون ـ كما لاحظنا في المقطع السابق ـ

" و يمكن أن يعرف تكنيك مناجاة النفس في رواية تيار الوعي بأنه تكنيك تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية الشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضًا صامتًا، لذا فإن هذا التكنيك - بالضرورة- أقل عشوائية و أكثر تحديدًا بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه من المونولوج الداخلي فوجهة نظر الشخصية و طبقة الوعي هنا عادة تقريبية من السطح أما من الناحية العملية فإن هدف رواية " تيار الوعي"التي تستخدم تكنيك < مناجاة النفس> يتحقق أحيانًا عن

---

(1) الرواية، ص19، ص20 .

(2) مها حسين القصراوي: مرجع سابق، ص245.

طريق مزج مناجاة النفس بالمنولوج الداخلي." [1] كما نلاحظ أيضًا تدخل الراوي بسرد أو وصف للربط بين المشاهد.

فإذا كانت الرواية على العموم تهيمن عليها تقنية المشهد كما بينا ذلك سابقًا " فإنه من المتعذر أن تصاغ الرواية كلها بأسلوب المشهدي، بسبب محدودية طاقتها الدرامية"[2] لذلك نجد المقاطع السردية شغلت**21 %** في الرواية واتسعت على مساحة نصية قدرها 50 صفحة من مجموع 235 صفحة واقعًا و متخيلا، حيث جاءت هذه المقاطع موزعة بين السرد و الوصف و التحليلات النفسية في ثنايا المشاهد أو مستقلة.

يرى **تودوروف** أن هناك نمطان أساسيان في السرد و هما التمثيل أو العرض و الحكي، فالأول يتعلق بحوار الشخصيات الروائية أما الثاني يتعلق بكلام السارد بالقص والسرد، " نشعر بأننا أمام أفعال حينما يكون النمط المستخدم هو الحكي، و كلام الشخصيات الروائية يتمتع في عمل أدبي ما بوضع خاص، إنه كلام يتصل كما هو شأن كل كلام بالواقع الذي تتم الإشارة إليه." [3]

نلاحظ أيضا من الجدولين السابقين أن الحوار تمركز بكثافة حول شخصية البطل: (سليم) واقعًا و شخصية (السندباد الجديد) متخيلا، حيث كان طرفا فاعلاً في كل الحوارات المقدمة،" فالحوار في الأدب فظاهره سيادة طرفية، و حقيقة سلطة منشئة و هو الكاتب لأنه مجرد " تخيل "، به تنقل الأقوال من عالم المغامرة إلى عالم الخطاب." [4]

يقدم لنا المشهد خلفية واسعة تساعد على تحديد الأبعاد الفكرية و الإيديولوجية التي يتم استقراؤها وفقًا للشخصيات المتحاورة سواء كانت الشخصيات حقيقية من المستشفى أو خارجة أو أخرى متخيلة في ذهن البطل.

البطل يتهم بالجنون لأنه اختار الكلمة على الصمت ، اختار أن يتحاور أو يتواصل مع شخصيات وهمية على التي يتعامل معها في الواقع .

---

(1) روبرت همفري: مرجع سابق، ص74، ص75.
(2) حسن بحراوي: مرجع لسابق، ص169.
(3) رولان بارث و آخرون: المرجع السابق ، ص61.
(4) الصادق قسومة: مرجع سابق، ص214.

و في مشهد حواري بينه و بين الطبيب يحاول أن يرفع تهمة الجنون التي سندت إليه و يؤكد أن ما يعيشه ضرب من الحقيقة: " ابتسم رفيق و قال: (...) هذا الضرب من الحديث و كأنك تعتقد فعلاً أنك قد قابلت الجاحظ و جالسته و تحدثت إليه ألا توافقني إنها حالة شاذة و غير سليمة.

هز سليم رأسه و قال: كيف تنكر علي ألا يجالسني الجاحظ و أنا أمسك بكتابه بين يدي في خلوتي، إن حضوره معي حقيقة لا تقاس بمقياس الحضور المادي العيني..." (1)

سنحاول تقديم بعض المشاهد من الرواية، و إن كانت هذه الحوارات موزعة على نطاق واسع مما يجعل تفضيل مشهد و عرضه دون آخر بالغ الصعوبة لما يكنه كل واحد في أداء وظيفة معينة يقصدها السارد.

أ ـ الواقع:

عن طريق الوصف المشهدي الذي اعتمده الراوي للمواقف و المحاورات يتيح لنا "الإطلاع بصورة مباشرة على الشخصيات و أفكارها و قناعاتها و حياتها اليومية، و بالتالي التفاعل مع صورتها المعروضة في ثنايا التقديم المشهدي."(2)

وعليه تختلف المادة القولية في كل مرة وفقا للشخصية و واقعها و هكذا تتنوع المواضيع و تختلف، ففي حوار دار بين سليم و الممرضة أسمهان يتعرف على شخصيتها و حالتها الاجتماعية

و بعد نقاش طويل غاص سليم في نفسية الممرضة و عرف موضع عقدتها وآلامها، فهي حالة غير مستعصية عليه، إنها تمثل نموذج من النساء التي تعانين في المجتمع.(3)

و تتطرق الرواية إلى معالجة مواضيع أخرى ففي الحوار الذي دار بين الطبيب و العم حمدان حول كتاب ابن خلدون: < المقدمة >، يتحول النقاش من موضوع ثقافي إلى سياسي، و هكذا كل واحد منهما يحاول أن يدافع عن أفكاره.

---

(1) الرواية، ص16.
(2) عمرو عيلان: الايدولوجيا و بنية الخطاب الروائي، ص305.
(3) ينظر البحث، ص78.

يستمر النقاش و يتخذ مجرى آخر كعلاقة الغرب بالعرب ثم يحاول العم حمدان استرجاع أسطورة أبولون و يقارنها بشخصية سيدنا إبراهيم ثم تكلما عن الكتابة و مفهومها و علاقة الأدب بالعلوم الأخرى ثم علاقة الأدب بالسياسة.

إننا نلاحظ أن المشهد الواحد تختلف فيه المواضيع و تتشعب و تأخذ مناح عدة، يبدو أن الراوي اعتمدها كأساسات حاملة للأبعاد الإيديولوجية المتصارعة و التي تتطلب اختبار الثيمات و مناقشتها في سياق تتآلف جميع عناصر البناء خدمة لدلالة فكرية في النص و المتصلة بالواقع اليومي مثل: (الزواج ، الطلاق ، التعليم، الطب، الحروب، الموت، الخيال العلمي....)

ب ـ المتخيل:

فما وصل إليه البطل نتيجة دخوله في علاقة جدلية بينه و بين المجتمع الذي ينتمي إليه، هي خلاصة تجارب و خبرات من حياته و حياة الآخرين الماضية و الفرد في هذا الموقع أصبح يمثل بنية ذات دلالة و تصرفه أيضا له طابع دلالي .

ففي هذه المرحلة يختفي المؤلف تماما و يظهر الكلام بضمير المتكلم و لا يوجد أي تعليقات أو توجيهات من طرف الراوي، فالمونولوج أتى بشكل مباشر على لسان الشخصية و ذاتها و هذا ما يسمى بالمونولوج المباشر:" فهو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف و عدم افتراض أن هناك سامع. " (1)

و إذ يتقدم المونولوج فإنه ينفذ إلى مستويات أعمق و لقد تجلى ذلك في **(المقامات)** رحلة البطل إلى الماضي، ثم استدعاء الشخصيات التي تتحاور معه: (جلجامش، ابن بطوطة والجاحظ...)، التي تنقل لنا هي الأخرى تجاربها و مغامراتها في حواراتها مع الشخصيات.

فأغلب المشاهد فيها اعتمدت على الاسترجاع و الاستباق و هذا ما جعل المشهد الحواري يشبه البؤرة الزمنية كما سماها **جنات**، فالمونولوج في هذه الحالة لم يرتبط

(1) روبرت همفري، مرجع سابق، ص60 .

بلحظة زمنية محددة، لأنه اعتمد على حركة الزمن النفسي المتحركة في كل الاتجاهات و أيا كان نوع المشهد فإنه يعمل على إبطاء حركة السرد في مقابل اتساع و تمدد الخطاب.

تنوعت المواضيع و تشعبت و أصبحت حوارية أو مساجلات كلامية تعكس لنا محتوى وعي الشخصية و بخاصة طريقة هذا الوعي في التداعي.

نقف عند مشهد روائي على سبيل المثال من المشاهد الدالة في المقامة الثانية بين السندباد و جلجامش حول تلاقح و امتزاج الحضارات: " هذا حديث غريب، كيف يكون الفكر أشد خطرًا من الوباء؟ (...) ألا يكون في تلاقح الفكر حين يعود على الشعوب بالمنفعة و الرقي؟" (1)

و جلجامش يحمل فكرة مخالفة لما يراه السندباد و يتجاوز نظرته السطحية المزيفة للأمور فيرد عليه: " غريب أمركم! ما رأيت الشعوب إلا في تطاحن مستمر، كل شعب يحاول أن يبسط هيمنته على الشعب الآخر(...)، يبدو أن مسألة التلاقح التي تتحدث عنها لا تتم إلا على مستوى النبات و الحيوان فقط. "(2)

يسترسل جلجامش في إقناع السندباد بوجهة نظره التي تغيرت بعد انتهائه من رحلته إلى جزيرة عين الحياة، فيحكي عنها و يبين له كيف تهوى الحضارات و تنهار لمجرد تسرب فكرة شاذة أو غريبة عنها، و يطول المشهد فينقل السندباد حواراته الفكرية حول الاقتصاد و السياسة... مع شيوخ هذه الجزيرة. لذلك نجد أن أغلب المشاهد في المقامات تطول و تتشعب لأنها تتضمن الوصف والتحليل والتفسير.

كما يمكن أن نجد أيضا في هذه المقامات حوارًا داخليًا، حيث يمتزج سرد الراوي مع كلام الشخصية و يمتزج الحوار الخارجي مع الحوار الداخلي فيصعب تمييزه كما في المقطع الآتي:" ما خبرك يا جلجامش؟ قص علينا القصة من أولها إلى آخرها ثم سل عما تشاء **xx** احترت في أمري من أين أبدأ؟ لم أسأل نفسي هذا السؤال من قبل: هل كان خروجي إلى بحر الظلمات طلبًا لماء الحياة فقط؟ أم أن هناك سر آخر وراء الحاجة إلى المغامرة أجهله الساعة،(...) لقد علمني الخضر، و في خضم العاصفة، أنها مني و أنا

---
(1) الرواية، ص72.
(2) نفسه، ص73.

منها، لولا ذلك التجانس بيننا لهلكت بيننا ربما كان ذلك أول العلم و فاتحته! ربما **xx*** كان القوم ينتظرون مني ... "(1)

و هكذا نجد أن معظم المقامات جاءت بهذه الطريقة في تناول تقنية المشهد ، بيد أنه برزت تقنية أخرى ضمن مقامة السندباد الرابعة و هي المشهد الاستنطاقي و ينجم عن استعماله " التشدد على الحوار كوسيلة خطابية أساسية مما يستدعي خلق مشهد تتوارى فيه أقوال الشخصيات و هي تجيب عن الأسئلة و تدفع عنها الاتهامات. " (2)

عندما وجد السندباد نفسه قاض بين شيوخ الجزيرة و المرأة الساحرة قال: " تحركت في مقعدي و قد تحرك الرجال على هيئة تجعل من القاعة مجلس محاكمة، و فك قيد الساحرة (...) نظرت إليها طويلا قبل أن أقول: لقد سمعت من السيد حديثه فماذا تقولين دفاعًا عن نفسك. (3)

و بذلك توظف الرواية الحقائق المعرفية عن الواقع وفق سياق إيديولوجي مموه في بنيتها الجمالية، حيث اتخذ الحوار طابعًا جديدًا عندما انبنت حوله التقنيات السردية الأخرى.

فالرواية لا تحتوي على حدث بارز يتطور و إنما اعتمد على أفكار و أراء تشبه المناظرات الفكرية، بل أصبح يجسد الحوادث النمطية المتشابهة، يوميات سليم في المستشفى، حواره مع الممرضات، التقاءه بالطبيب، حديثه مع العم حمدان... رحلاته الذهنية، حواراته مع أبطاله الوهميين.

فالكاتب لم يعتمد هذه التقنية منفردة ففنيتها لا تنفي دور التقنيات الأخرى في الوقوف إلى جانب المشهد، لذلك امتلأت مشاهد الرواية بتشعبات من استرجاعات و استباقات ووصف و تحليلات نفسية و اجتماعية أدت إلى زيادة سعته في الخطاب، و فرشه على مساحة نصية واسعة عملت على إبطاء السرد و هذا التمازج بين المشهد و التقنيات الأخرى خلق توافقا بين زمني القصة و الخطاب والاقتراب أكثر من واقعية الحدث المحكي.

2- 2- 1– 2- الوقفة الوصفية:

---

* المقطع الموجود بين [xx . . . xx] هو حوار داخلي و ذلك لتمييزه عن السرد و الحوار الخارجي.

(1) الرواية، ص79،

(2) حسن بحراوي، مرجع سابق، ص171.

(3) الرواية، ص 146 .

تعمل الوقفة الوصفية على إبطاء زمن السرد كذلك مثل المشهد حيث يتوقف السرد على النمو مفسحًا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية عبر الوصف في مقابل ذلك يتسع زمن الخطاب و يتمدد. (1)

هذا يعني أن الوقفة الوصفية لها علاقة عكسية مع سرعة السرد، ففي الوقت الذي ينشغل الراوي بعملية الوصف يتمدد الخطاب و تزداد سعته في الصفحات لتأدية وظيفة تخدم النص، و كما يقول **بارون** و هو مؤلف من القرن التاسع عشر: " و أول ما يجب مراعاته هو عدم الوصف بغاية الوصف، و لكن لإضافة شيء يكون مفيدًا للسرد أو لتقوية الجانب الشعري فلا ننسى بأن الوصف وسيلة و ليست هدفًا، أي أنه جزء من الكل و ليس أجزاء مكونة للموضوع." (2)

فالوصف في الرواية كان غالبًا يأتي في ثنايا المشهد الحواري على لسان الشخصيات فيمثل جزء من كلامها، كما كان يأتي أيضًا مع السرد وإن كانا يتشابهان كثيرًا من حيث البنية لاستخدامها نفس الوسائل اللغوية.

" إن الفرق الأكثر دلالة لربما كان هو أن السرد يعمل داخل التتابع الزمني لخطابه على إعادة الصيرورة الزمنية للأحداث كذلك، بينما يبدو الوصف ملزمًا في نطاق العنصر المتتابع بتعديل عرض الأشياء المتزامنة والمتجاورة في المكان." (3)

فالسرد أكثر حركية لاعتماده على الأفعال، و الوصف أكثر سكونية لأن يعتمد على الأسماء و الصفات

يمثل **جان ريكاردو** حالة استثنائية كعادته في النظر إلى علاقة الوصف بالسرد، يرى أن ما يقوم بينهما هو نوع من التنازع النصي، فالوصف لا ينهض إلا على أنقاض السرد الذي يستقبله و ينجم عن ذلك صراع بين الاثنين يبدأ بهجوم الوصف و احتلاله للنص يتلوه رد فعل السرد الذي يأخذ في استعادة موقعه و تأكيد مكانته في الميدان، أما أسلحة المعركة فهي الصفات و النعوت بالنسبة للوصف و الأفعال من جانب السرد." (4)

---

(1) ينظر: عبد العالي بوطيب: مرجع سابق، ص170.
(2) عن: حسن بحراوي: مرجع سابق، ص170.
(3) رولان بارث و آخرون: مرجع سابق، ص78.
(4) عن: حسن بحراوي: مرجع سابق، ص178.

يمكن تحديد نوعين أساسين من الوقفة الوصفية: يتمثل النوع الأول في كون الوصف يرتبط بحركة الشخصيات و الحدث و بالتالي تعد الوقفة الوصفية جزءًا أساسًا من سياق السرد، و النوع الآخر من الوصف لا يرتبط بعلاقة جدلية متفاعلة مع عناصر السرد الأخرى الفنية فيمثل بذلك محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه.

لقد لجأ **حبيب مونسي** إلى توظيف النوع الأول بكثرة و بدقة فنية و جمالية في تقديم شخصياته على مستوى الواقع المعيش، حيث يتوقف السرد و يبدأ الراوي في وصف شخصية سليم:" كان الجالس أمامه طويل القامة تشوبه انحناءة طفيفة على مستوى الكتفين، أشيب الرأس في بياض كأنه الثلج على قمم الجبال، أبيض البشرة تخالها حمرة..."(1)

إن الكاتب عمد إلى الإسهاب في هذا الوصف لبلورة ملامح الشخصية من خلال رسم التفاصيل الصغيرة مع المبالغة في ذلك، باستعمال التشبيهات الموحية ليسهل على القارئ تخيلها.

ونقف عند وصف آ خر لشخصية أخرى، فيها يمتزج المظهر الخارجي بالحركات الموحية، الممرضة أسمهان كانت " ضربا من الفتيات التي يغلب عليها الخجل و العصبية تتحرك حركات سريعة وهي تؤدي شغلها و كأنها في عجلة من أمرها، كثيرة الصمت و إذا نطقت لم تعرف كيف تجعل لحديثها حدًا تقف عنده..."(2)

إذا كان الراوي عمد إلى تقديم شخصياته بوقفات وصفية طويلة ليقربها أكثر من الواقع، فإنه وظف أيضا هذه التقنية على مستوى المتخيل لكن لم يهتم بوصف الشخصيات كثيرًا بقدر ما اهتم بوصف المكان ـ هذا ما سنحاول التفصيل فيه في الفصل المقبل ـ و الذي كان يتجاوز في بعض الأحيان نصف صفحة أو صفحة و هذا ليتماهي القارئ مع العالم الذي يتخيله البطل.

إن وصف المكان ورد تقريبًا في كل المقامات:(1 – 2 – 3 – 4 – 6) فإننا سنختار بعض المقاطع التي تخدمنا في هذا الفصل.

---

(1) الرواية، ص3، ص4.
(2) نفسه، ص59.

ففـي **مقامـة السـندباد الأساسـية** يقـدم لنـا منظـرًا بانوراميًـا تلتقطـه عـين الشخصـية الرئيسية:" حتى وقفت أمام بناء ضخم من الحجارة البيضاء تندرج في شكل هرمي نحو السماء و قد انفسخت أمامه فسحة مربعة مبلطة من الصخر الأبيض نفسه و قد استوت و كأنها كتلة واحدة(...) حتى وقفت أمام الباب الخشبي الموصود الذي تعاقدت على صفحته خطوط مزخرفة متشابكة.."[1]، و يمتد هذا الوصف في صفحة واحدة كاملة من هذه المقامة.

ورد هذا وصف من دون شك عن طريق النظر و الرؤية إلى هذا المكان، فالوصف المبالغ للأشياء يوهم القارئ و كأنه أمام هذا البناء الضخم بالفعل و بكل تفاصيله.

وعليه فإن استعمال الرؤية هو من أهم القرائن الدالة على الوصف البصري، و يمكن استخدام هذه المقاطع من خلال الألفاظ و العبارات الدالة على الرؤية [2] ،وفي هذا المقطع تبرز أهم مستلزمات الوقفة الوصفية التي ترتكز على العين أي الرؤية:" فرك عدي عينه ليتبين المشهد السحري أمامه(...) لم يصدق ما هو فيه. قافلة من عدة جمال تنحدر على لسان رملي نحو منبسط تتجمع فيه غابة من نخيل متطاولة الأعناق نحو السماء كان يسمع جعجعة البعير أمامه و خلفه."[3]

إننا نعثر في هذه المقطع على أفعال و صيغ تؤثر على حركة العين الواصفة في كل الاتجاهات(أمامه، خلفه، نحو السماء..)، من خلال الكلمات الدالة على الرؤية"عينيه"، كما نلاحظ اشتراك بعض الحواس التي وسعت مجال الرؤية مثل" السمع".

و قد تكون أدق التفاصيل تتبع جماليات الشيء الموصوف، الوصف الذي قدمه العم حمدان في رحلة بطليه عدي و حسين حين اعتمد على تقنيات السينما كتحريك الكاميرا و تعميق المجال و استعمال الألعاب الضوئية، فحرية الانتقال اللامحدود للعين الواصفة تجعل من الوصف أيضًا مجالاً لا محدودًا أمام المؤلف.[4]

---

(1) الرواية، ص51.
(2) ينظر: حسن بحراوي: مرجع السابق، ص180.
(3) الرواية، ص212.
(4) ينظر: حسن بحراوي: المرجع السابق، ص181.

" بدأت العين تميل إلى الحمرة قليلا ثم تحولت حمرتها إلى إشعاع ذهبي يشتد لمعانه حينًا بعد حين إلى أن علته زرقة أخذت تشتد حتى انتشرت في المكان و أحالته إلى فضاء مشع تتماوج فيه الزرقة و كأنها كائن حي يتحسس الصخور..."(1)

لقد وظف الوصف في الرواية في بعض الأحيان منفصلاً عن السرد تماما، و في الأحيان أخرى أتى متداخلا معه ليعبر عن دلالة شعورية و فكرية معينة، وفي كل الحالات عملت المقاطع الوصفية على إبطاء السرد مما تسبب في إبطاء إيقاع الزمن الروائي بصورة عامة.

كما لجأ الراوي أيضًا إلى توظيف تقنية أخرى من الوصف و التي تتناسب أكثر و تنسجم مع رواية الخيال العلمي، و هي استعمال الشفافيات و الواجهات الزجاجية حيث ظهرت الشاشة في المقامة الأخيرة وهي جزء من هذه الشفافيات:" عندها توقدت الشاشة الكبيرة، و كأنها تنفتح على عالم آخر أشد وضوحًا أو كأنك تطل من نافذة على شارع في واضح النهار."(2)

" فما أن تتاح إمكانية الرؤية عبر الحواجز حتى تستأثر باهتمام العين الواصفة فتترجمها فورًا إلى ملفوظات وصفية غاية في الاتساع و التنوع." (3)،وهذا المقطع يبين ذلك: " أشار الشيخ بيده، فانقلبت الشاشة إلى رياض و قصور وطرقات ملساء تنزلق عليها مركبات انزلاقًا هينًا دون صخب و على أرصفتها أناس يرفلون في ثياب فاخرة."(4)

وربما تتحول هذه الآلات أو الأشياء الزجاجية إلى وسائل مساعدة على الوصف و تصبح بمثابة " قطب جاذب للوصف الروائي" (5) ، فلقد تحولت هذه الحواجز الشفافة في الرواية إلى كرة زجاجية نرى من خلالها عوالم أخرى، أصبحت تمثل وسيلة مساعدة تحفز على إجراء الوصف: " قدم لي قارورة مستديرة من زجاج يحفظها إطار معدني أبيض فإذا

---

(1) الرواية، ص121.
(2) نفسه، ص228.
(3) حسن بحراوي: المرجع نفسه، ص191.
(4) الرواية، ص230، ص231.
(5) حسن بحراوي: المرجع السابق، ص191.

في عمقها سفينتي و على ظهرها البحارة ينظرون إلى الشاطئ الخارجي عرفتهم واحدًا واحًدًا(...) رأيت الحبشي تحت ظل الشجرة متكئًا على الأمتعة." (1)

قدم لنا الراوي من خلالها وصفًا مبتورًا أو مقتضبًا لكي لا يقع في التكرار أو التبريرات أو الاعتذار عن الوصف.

إذا كانت مثل هذه الوقفات تؤدي وظيفة بنيوية داخلية للتركيب الروائي أو وظيفة جمالية خارج زمن القصة، فإنها عملت أيضًا على إبطاء زمن السرد في أغلب وحدات الرواية واقعًا و متخيلا، كما ساهمت في توسيع زمن الخطاب.

و في الأخير يمكن القول أن المقطع الوصفي عد تقنية أساسية في بناء نص الرواية كما مثل أيضًا ركيزة محورية تجلت أهميته من خلال علاقته بالعناصر النصية الأخرى و على العموم الوصف و الحوار عملا على إبطاء حركة السرد، ومن ثم إبطاء إيقاع الزمن في الرواية.

2- 2- 2- تسريع السرد:

إذًا كل من المشهد و الوقفة الوصفية يعملان على إبطاء زمن السرد - كما رأينا - فإنه يقابلهما عنصران آخران يعملان بحركة عكسية في بناء النسق الزمني السردي مع العناصر الأولى، أي تسريع زمن السرد و هما: الخلاصة والحذف.

2- 2- 2-1- الخلاصة:

يطلق عليها جيرار جنات بالمجمل و هي عبارة عن: سرد مجمل أ و موجز في بضع فقرات أو بضع صفحات عدة لأحداث ممتدة عبر فترة طويلة من الوجود، دون الخوض في تفاصيل الأعمال و الأقوال.(2)

و يرى جينات أيضًا أنها " ظلت حتى نهاية القرن التاسع عشر وسيلة انتقال الأكثر شيوعًا بين مشهد و آخر الـ < خلفية > التي عليها يتمايزان و بالتالي النسيج الذي يشكل

---

(1) الرواية، ص156.
(2) ينظر: جيرار جنات: مرجع سابق، ص109.

اللحمـــة المثلـــى للحكايـــة الروائيـــة، التـــي يتحـــدد إيقاعهـــا الأساســـي بتنـــاوب المجمـــل والمشهد."[1]

" تعد الخلاصة تقنية زمنية يلجأ إليها الراوي في حالتين: الحالة الأولى حين يتناول أحداثًا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة فيقوم بتلخيصها في زمن السرد و تسمى الخلاصة الاسترجاعية، و الحالة الأخرى حيث يتم التلخيص لأحداث سردية لا تحتاج إلى توقف زمني سردي طويل و يمكن تسميتها بالخلاصة الآنية في زمن السرد الحاضر."[2]

فإننا نجد مثل هذه الخلاصات قليلة على مستوى الواقع المعيش، عندما قدم لنا العم حمدان ملخص أسطورة أبولون و قصة سيدنا إبراهيم (كما رأينا سابق)، و هنا تكمن أهمية الامتزاج البنيوي و الوظيفي بين الخلاصة و الاستذكار، ولقد اختزلت أحداثها في اثنتي عشرة سطرًا لخدمة غرض سردي و إيديولوجي في الرواية.

و نجد في موضع آخر أن الراوي قدم لنا حياة البطل سليم في سطور قليلة: " قلب الطبيب بين يديه البطاقة الطبية، و عاد يقرأ اسم الرجل: سليم حقًا إنه سليم(...) إن التقرير الذي بين يديه يحدث عن معلم متقاعد أرهقته سنوات العمل و أحدث في نفسه أثارت أضحت تشوش على معاملاته اليومية، لقد أصبح خطرًا على نفسه وعلى ذويه."[3]

إن هذا التقرير قدم لنا حالة سليم الاجتماعية و النفسية وجعلنا نعيش مأساة هذا المعلم الذي تقاعد بعدما نفذت طاقته و أرهقته المقررات التعليمية في المدارس، فكان مصيره بعد هذه المسيرة و التي ربما دامت اثنين وثلاثين سنة من التعليم ، ليجد نفسه خارج هذا العالم الذي أصبح جزءًا منه، نعتبرها كاستباق لما سيحدث في باقي فصول الرواية هل هو سليم حقًا أم لا؟ و هل يشكل حقًا خطرًا على نفسه وأهله؟

و على مستوى المتخيل يبدو أن الاتجاه الغالب هو ميل الخلاصة إلى استمال الماضي الذي يبقى متحكمًا في خلفيتها و نمط اشتغالها، حيث يحاول الراوي الاعتماد على

(1) نفسه، ص110.
(2) مها حسين القصراوي، مرجع سابق، ص224.
(3) الرواية، ص04.

الملخصات الاسترجاعية لسرد أكثر عدد منها و هذا تجلى بوضوح من خلال تعدد المقامات في الرواية.

" و يعد **بيرسي** أول من فطن إلى العلاقة ا لوظيفية بين الخلاصة واستذكار الماضي، و تبعه في ذلك **فيليس بنتلي** فأشار بوضوح إلى أهم وظائف السرد التخليص(Récit sommaire) و أكثرها تواترًا هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصًا قصيرًا عن قصة شخصياته الماضية أي خلاصة ارجاعية."(1)

فهذه المقامات في الرواية هي عبارة عن خلاصة تجارب شخصيات مختلفة: جلجامش، السندباد ابن بطوطة... و هي بدورها تتضمن تلخيصات لماضي بعيد أو لمستقبل متنبأ، و بالتالي المرور عبر أشهر و سنوات طوال في عدد محدود من الأسطر أو الفقرات أو الصفحات، و يمكن تحديد صفحات كل مقامة في الجدول الآتي:

المقامات	عدد الصفحات
المقامة الأولى	7 صفحات
المقامة الثانية	35 صفحة
المقامة الثالثة	20 صفحة
المقامة الرابعة	27 صفحة
المقامة الخامسة	8 صفحات
المقامة السادسة	27 صفحة

(1) عن: حسن بحراوي: مرجع سابق، ص142.

جدول يمثل:عدد الصفحات في كل مقامة

و يمكن القول أن أغلب هذه المقامات هي خلاصات غير محددة و بالتالي من الصعب تخمين المدة التي تستغرقها بسبب غياب أي إشارة زمنية واضحة تبين طول الفترة الملخصة، كما أن عدد الصفحات جاء متباينًا في كل مقامة و ذلك وفقًا للموضوع المناقش فيها، فكلما زادت المدة الملخصة كلما ازدادت سرعة السرد التي تتم به الخلاصة.

وما تختص به هذه التلخيصات تعدد أصوات أصحابها، إذ تستند إلى شخصيات روائية مختلفة تتكفل باسترجاع مغامرة أو رحلة ماضية قامت بها لأداء وظيفة معينة، يقول **حسن بحراوي**: "أن للخلاصة وظيفة تختص بربط أجزاء المتن الحكائي بعضها ببعض و تعمل على تحصين السرد الروائي ضد التفكك و الانقطاع."[1]

نرى أن التلخيصات غير المحددة نالت الحظ الأوفر في الخطاب، لأنها أكثر إغراء للقارئ فتسمح له بمشاركة فعلية في تصور حادثة دون ربطها بزمان معين.

إن هذه الخلاصات الاسترجاعية(**المقامات**) تضمنت أخرى ثانوية وردت لتخدم الخلاصات الكبرى كالتي قدمها جلجامش في حديثه للسندباد: "بسط جلجامش أمامه رقعة من جلد غزال رسمت عليه خريطة بحر الظلمات، ثم مرر أصبعه على خط متعرج يقطع البحر من الشرق إلى الغرب و قال دون أن يرفع رأسه: أنت رحلاتك يا سندباد كلها في بلاد الهند إلى الجزر القصية من أرخبيل مطلع الشمس... أما أنا فقد سرت إلى الغرب في بحر الظلمات و هذا الخط المتعرج، هو إشارة الذي سلكته بحثا عن عين الحياة." [2]

يعتبر هذا النموذج أرقى أشكال التلخيصات ضمن الخطاب، كأن الراوي يريد أن يختزل رحلات السندباد و جلجامش في رقعة الجلد هذه ضمن الرحلات التي دامت أشهر و سنوات على مستوى زمن القصة، تترك للقارئ حرية التصوير لا يتعدى ذكرها على مستوى الخطاب فقرة أو نصف صفحة.

---
(1) حسن بحراوي، المرجع السابق، ص155.
(2) الرواية، ص70.

و في هذا كله يتضح دور الخلاصة حين" تعمل على تسريع وتيرة السرد والقفز على الفترات الميتة من زمن القصة." [1] و المقامات الأخرى تمشي بنفس هذه الوتيرة.

و تضغنا هذه التلخيصات في الرواية أمام التساؤل الآتي: كيف تلعب التلخيصات الاسترجاعية دورًا في تسريع زمن السرد في حين نلاحظ أن إيقاع الزمن بطئ لاستعماله تقنيتي الحوار و الوصف اللتان اعتمدت عليهما هذه الخلاصات؟

" إن تقنية الخلاصة تلعب دورًا في تسريع زمن السرد، و لكن الطريقة التي يتم بها التلخيص لها تأثير في عملية التسريع أو الإبطاء" [2] ففي التلخيصيات الاسترجاعية التي قدمها الراوي و الممتدة لأسابيع أو أشهر في صفحات أدت إلى إبطاء حركة السرد، و بالتالي إيقاع الزمن في الرواية بطيئًا لأنه اعتمد على التلخيص الاسترجاعي عن طريق الحوار و المونولوج و توظيف الوقفات الوصفية.

2-2-2-2- الحذف:

يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة دورًا في تسريع وتيرة السرد الروائي فهو يلغي فترات زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة و ينتقل إلى أخرى." وهو تخطية للحظات الحكائية بأكملها دون إشارة لها، لما حدث و كأنها ليست جزءًا من المتن الحكائي." [3]

على المستوى الشكلي يمكن أن نميز أصناف من الحذوف:

أ ـ **الحذوف الصريحة**: و يعرف بإشارة الكاتب الصريحة إليه فيمكن أن يكون محدد بعبارة موجزة جدًا مثل: شهر، ثلاث سنوات... ويمكن أن يكون غير محدود، حيث ينتقل بنا السارد من فترة لأخرى دون أن يكلف نفسه عناء تحديد المدة الزمنية المتخطاة كـ: مرت سنـــوات أو أيام...[4]

---

(1) حسن بحراوي: المرجع السابق، ص115.
(2) مها حسن القصراوي، مرجع سابق، ص229.
(3) عبد العالي بوطيب، مرجع سابق، ص164.
(4) نفسه، ص165.

ب ـ الحذوف الضمنية: و التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات حيث يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية.(1)

أما الحذوف الافتراضية:" و هي أكثر أشكال الحذف ضمنية و الذي نستحيل موقعته بل أحيانًا يستحيل وضعه في أي موضع كان." (2)

ليشكل الحذف آلية تسريع لصيرورة الحكي، و الحذف قفز فجائي على فترة معينة دون الإحاطة بجوانبها و هي تقنية يلجأ إليها الراوي لصعوبة سرد الثواني و الدقائق والأيام... بشكل متسلسل و دقيق،و بالتالي يجب القفز على بعض الفترات ربما تكون ثانوية أو رتيبة لا تحقق تطورا أو تحركا في الأحداث، و عليه يجب اختيار ما يستحق أن يحكى.

تستلهم رواية "مقامات الذاكرة المنسية " من هذه تقنية (الحذف) و لكن لا نجدها بكثرة و ذلك راجع إلى أن الراوي حاول سرد حوادث قصته المتخيلة التي يرى من الضروري تدوينها بجميع جزئياتها، كما أن كثافة المشاهد قلل من استعمال هذه التقنية بكثرة و يمكن إجمالها في الجدول الأتي:

الوحدات	الحذف	نوعه	الصفحة
الواقع	لقد اعتاد أن يجلس إليه في مثل هذا الوقت ساعة من النهار	صريح محدد	ص 198
	دعني أحدثك عن علمي ساعة و قارن بين...	صريح محدد	ص 41
	منذ سنوات عديدة لا أذكر بالضبط	صريح غير محدد	ص 231

(1) جيرار جنات، مرجع سابق، ص119.
(2) نفسه، ص119.

	أعود إليك غدًا لتحدثني عن الرحلة	صريح محدد	ص 75
المتخيل	ألقيت عليه شراع انتزعته يد الريح قبل ساعة	صريح محدد	ص 31
	انتظروني ثلاثًا فإن انقضت الأيام بلياليها فعودوا إلى البلد	صريح محدد	ص 128
	و لكني أستأذنك في خلوة (...) قد تدوم أسبوع أو أسبوعين	صريح محدد	ص 183
	لقد عثرنا عليكما في واد الزوابع و حملناكم معنا ليلتنا الأولى دون أن تعودوا إلى وعيكما و ليلتنا الثانية ثم الثالثة.	صريح محدد	ص 216

جدول يمثل: الحذف في الروايـة

نشـاهد مـن خـلال هـذا الجـدول التنـوع الـذي تأخـذه المحـذوفات الصـريحة فـي الروايـة فمثل هذه التحديدات الزمنية تقلل من تكهنات القارئ في معرفة مدة الحذف.

وفي حالة عجز السرد عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث، فهو يلجأ فجأة إلى القفز بين الحين و الآخر" على الفترات الميتة من القصـة" (1) أين يستشعر القارئ بتلك الخلخلة الزمنية فلا يظهر الحذف في النص و لا تنوب عنه أي إشارة.

كما يمكن أن نعثر على مثل هذه المحذوفات الضمنية في:" و لم يتركوا إلا فرصًا قليلة للسؤال عن أمسي، و لما عدت قرأت كتابي على الدرويش." (2)

- " بعدما رفضت دفنه حتى تعفن الجسد و دب فيه الدود(...) بيد أن الرحلة استحالت إلى جولات كان للمعرفة فيها الحضور الأوكد."(3)

(1) حسن بحراوي: مرجع سابق، ص162.
(2) الرواية، ص24.
(3) نفسـه، ص92.

- " لم يقم أحد الرجال إلى ماء ولا طعام بل ظلوا جالسين متحلقين أمام قائدهم(...) كانت نسمات الغروب تداعب وجه حسين عندما فتح عينيه و نظر حوله في دهشة لم يجد العير."[1]

و على العموم هذا النمط من الحذوف محفوفًا بالغموض و يصعب استخراجه بدقة من الرواية و هذا لأنها اعتمدت على الأزمنة الكرونولوجية الثلاثة بطريقة غير تسلسلية. " فتشظي الزمن و انشطاره في اتجاهات مختلفة بين الماضي و الحاضر و المستقبل، تجعلنا غير قادرين على تحديد مواطن الحذف." [2]

نعلم أن الأحداث في الرواية استغرقت أياما، بدأت منذ دخول سليم المستشفى إلى خروجه منه، و الإشارة الزمنية التي وردت على لسان الممرضة عائشة:" لقد انتهت العطلة أيها العجوز... ستخرج غدًا ... ستعود إلى الحياة." [3] تعكس مرور الأيام دون تحديد وقد فهمنا ضمنيًا أن العلاقة بدأت تتوطد بين البطل و الشخصيات الأخرى مع حركة الزمن و لكن دون إشارات زمنية إلى عدد الأيام.

حيث وصف الراوي علاقة البطل مع العم حمدان أنه:" سيترك الشخص الوحيد الذي وجد فيه استمرارية الفكر الذي يحمله"[4]

وفي مشهد آخر يصف علاقته بالطبيب في نهاية الرواية:" كيف تجد نفسك يا سليم؟
ابتسم الشيخ و قال: هل هذا سؤال الطبيب أم سؤال الصديق؟
ابتسم رفيق و قال:بل سؤال الصديق..." [5]

كما لجأ الراوي أيضًا إلى توظيف نوع آخر من الحذوف، و الذي يسمى" باللحظات الحدودية التي لا تمتاز بالدقة." [6] كالنهار و المساء و الليل، و في بعض الأحيان كان يربط الممرضات بدلالات زمنية محددة فتظهر الممرضة أسمهان في الفترة الصباحية و

---

(1) نفسه، ص217.
(2) مها حسن القصراوي، مرجع سابق، ص236 .
(3) الرواية، ص232 .
(4) الرواية، ص233 .
(5) نفسه، ص233، ص234.
(6) عن: عمرو عيلان: الايدولوجيا و بنية الخطاب الروائي، ص307.

تتناوب مع زميلتها عائشة صاحبة المداومة المسائية، أثناء حديثه عن يوميات البطل في المستشفى.

" ولعل الحالة النموذجية للحذف الافتراضي هي تلك البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول فتوقف السرد مؤقتًا، أي إلى حين استئناف القصة من جديد لمسارها في الفصل الموالي." (1)

لقد استعان خطاب مقامات الذاكرة المنسية بهذه البياضات المطبعية التي رسمت فيها: نجمة(*) (2) أو نجمتان(**) (3) أو ثلاث(***) (4) التي تدل على انقطاع مؤقت بين لفصول و غالبًا ما كان يستعملها الراوي للفصل بين صفحات الواقع و صفحات المتخيل لتمييز بين العالمين كما أنها تمثل استراحة خفيفة للقارئ.

و في الأخير يمكن القول أن العمل الروائي لا يمكن له أن يستغني عن هذه الأنواع من المحذوف حيث يسهل على الكاتب القفزات الزمنية متجاوزًا الأحداث الثانوية و الوقت الزائد في السرد، و على العموم فهو تقنية تساعد الكاتب على التلاعب بالزمن، فيقصي فترات و يهتم بأخرى تجنبًا للملل و الإطالة.

و من خلال دراستنا لبنية النص الروائي و دلالاته في نص **"مقامات الذاكرة المنسية"** نستنتج أن الحركة الداخلية للسرد تخضع لمسارين مختلفين: المفارقات الزمنية و تقنيات زمن السرد.

فزمن النص الروائي تحرك وفق مسار أفقي اعتمادًا على مفارقتي الاسترجاع و الاستباق و هذا تناسبًا مع تحرك الزمن النفسي في الرواية، حيث كان منشدًا بقوة نحو الماضي الذي ارتكز عليه الكاتب و منحه الاستمرارية و الحضور، لأنه الأصل في البناء و التطور ليذهب به إلى أبعد الحدود نحو المستقبل فنسجه في أرقى صورة من خلال ما استشرف و تنبأ به.

---

(1) حسن بحراوي، مرجع سابق، ص164.
(2) الرواية، ص35، ص45.
(3) نفسه، ص91.
(4) نفسه، ص16، 26، 58، 69، 80، 103، 132، 142، 156، 168، 183، 197، 207، 221، 232.

لتتدخل التقنيات الزمنية للسرد وفق مسار عمودي في مقامات الذاكرة المنسية و تمنح الزمن الروائي بعدًا فنيًا و دلاليًا يتجاوز واقعية الزمن الحقيقي و التي تسهم في تشكيل زمن الخطاب الروائي

3 – حركة الزمن في الرواية بين الواقع و المتخيل:

إن أهم ما يميز رواية **"مقامات الذاكرة"** حركة الزمن الروائي و صيرورته من خلال تداخل بعدين أساسين: بعد أول يمثل المفارقات الزمنية، و بعد ثان يمثل تقنيات الزمن السردية، فالزمن في الرواية ذو بنية ديناميه.

وكما لاحظنا أن الراوي عمد إلى تكثيف المشاهد الحوارية، فهو لم يكتف بانجاز الوظيفة المعروفة، أي جعل زمن الحكاية يتوازى مع زمن السرد، بل تمكن من أداء وظيفة دلالية داخل منظومة الحكي و سمح بالتتابع الدقيق و المفصل لحيثيات أفكار الشخصيات و هذا أتاح الفرصة لها بأن تتحدث بأصواتها محاورة بعضها بعض، مما يجعلها تقترب أكثر من واقعية الأحداث.

فلقد لعب المشهد دورًا جليًا في إنتاج المعنى لأن الروائي في حكي المشهد" يكتب ما لا ينطق به، إن الدلالة تتحقق إيحاءً بالمعنى المنطوق و لذا فإن الحوار بالضرورة علاقة جدلية على مستويين: على مستوى السطح تتحقق تفاعلاً ظاهرًا بين المتكلمين، و على مستوى العمق بين الكاتب و القارئ." (1)

لذلك نجده قد توزع على مساحة نصية كبيرة في الرواية فاعتمد عليه الكاتب في تبليغ أفكار شخصياته و مشاعرها و طموحاتها عرضًا مباشرًا، و إذا كان استعماله بكثافة فإنه كان منظمًا و منسقًا يخدم البعد الإيديولوجي و الجمالي للرواية و لم تصب المشاهد "بالورم النصي الذي يستوجب استئصاله."(2)

(1) عبد الوهاب الرقيق، مرجع السابق، ص59.
(2) حسن بحراوي، مرجع سابق، ص174.

و هكذا تعددت الأصوات و تناسلت المواضيع و تكاثرت و هذا التنوع حفز تقنيات أخرى على الظهور لمواصلة تقدم المادة الحكائية،" وبتجاوز هذه التقنيات الزمنية يتشكل نسق بنائي أسماه مرشد أحمد بـ < نسق المدة الزمنية >(1)

فيتدخل الوصف بجانب الحوار ممتزجًا بالسرد محاولاً تقريب أحداث الرواية من الواقع أكثر، و لقد اعتمد الراوي على الأشكال الواقعية التي تتخلل الوصف و السرد و التي لخصها فيليب هامون من خلال دراسته لأعمال بلزاك في أربع أشكال يمكن إسقاطها على الرواية أيضًا:

- شخصيات نوعية: (الطبيب، المعلم، الممرضة، المفتش...)
- مشاهد نوعية: الاندهاش من أفكار البطل سليم، الإعجاب به...
- محفزات نفسية: الرغبة، الفضول...
- الشفافيات: الشاشات، الكرة الزجاجية.(2)

فمثل هذه العناصر تجذب المتلقي كما لو أنه يشاهد الأحداث تجري أمامه، و يخلق فيه أثرًا نفسيًا قويًا.

فالوصف جاء لخدمة الحوار، فلا يمكن أن نتصور الماضي أو المستقبل إلا من خلالهما، فكلاهما إذن خدما مفارقتي الاسترجاع و الاستباق، ليتوسع زمن الخطاب على حساب زمن القصة حيث نشعر بأن زمن السرد بطئ جدًا، و هذا يعكس حالة البطل النفسية، إذ نجد إيقاعها يشبه قلقه و ملله و بطئه إيقاع الزمن في المستشفى حيث تمر الأيام متشابهة و الحياة تمشي على إيقاع واحد.

والزمن الكرونولوجي في المستشفى يعبر عن إيقاع هادئ، عن حالة البطل في تأمل العالم الخارجي، تأمل حياتهم و أفكارهم لكن سرعان ما كان ينتفض، فهذا الهدوء مبطن ببركان ذهني نفسي تنفجر ذاكرته و ينهال الماضي ليطغى على حاضره من خلال الخلاصات الاسترجاعية و العودة إلى الوراء، فالشخصية تهرب من واقعها بحثًا عن

(1) مرشد أحمد، مرجع سابق، ص309 .
(2) ينظر: Jean Michel – Adam: Le récit. que sais – je ? ? édition 2 , paris, 1987, page 48 .

السكينة و الهدوء فتتشعب الذاكرة في اتجاهات مختلفة بسبب الحاضر المؤلم، تسعى للبحث عن ماض يعوض مرارة الحاضر.

فتتحفز الذاكرة و تنشط الذكرى، إنها ليست معطًا جاهزًا و ليس بالإمكان تحقيقها إلا بالانطلاق من قصد راهن من تجمع الأفكار وتداعيها، و في هذه الحالة نمتلك بنية رمانية فرعية فلا يوجد تأريخ و زمان حيث لا يوجد بناء، و لا وجود لتأريخ بلا جدلية بلا فوارق.(1)

وهذا ما يحيلنا إلى الزمن الداخلي أو الزمن النفسي، الذي لا يقاس بالساعات والأيام، إنما بتسارع إيقاعه و يتباطأ حسب الحالة الشعورية والنفسية للبطل، الذي وجد الراحة و السكينة في عالمه الخيالي، العالم الذي يتلقى فيه بابن بطوطة و الجاحظ جلجامش،فنجد إيقاع السرد قد عاد إلى هدوئه و بطئه.

من خلال وصف الأماكن التي رحل إليها ووصف هذه المدن الأفلاطونية العلمية، يقتحم بذلك الرواية الذهنية و الرمزية، فالزمن النفسي هو زمن مطاطي يخضع في تمدده وتقلصه للانفعال و الحالات النفسية و الشعورية، ومن خلال هذه الأفقية المتذبذبة يفقد الزمن خطيته، وهو" في الواقع يكون الزمن محتاجًا دائمًا إلى التغاير لكي يظهر متواصلاً، وهكذا يبدو متواصلاً من خلال اختلافه و تنافره." (2)

في هذه الحالة يكون من الصعب تمييز الحذوف بسبب تشظي الزمن و تداخله في الرواية و لكنه يعتبر تقنية بارزة ساهمت في تمييز الزمن الخارجي عن الزمن الداخلي بواسطة الحذوف الافتراضية، فإننا لا نشعر بهذا الانتقال لازدواجية و تفاعل العالمين حيث يتشكل التتابع الزمني هنا وفقًا للمدة الزمنية ما بين العودة إلى الواقع مرة بعد مرة، وذلك لاعتماد الرواية على تكنيكها الزمني على هذه الفواصل الزمنية:(واقع - متخيل - واقع – متخيل- ... واقع)

(1) ينظر: غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر:خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1982، ص66، ص67 .
(2) غاستون باشلار: جدلية الزمن، ص67.

فهذه المقامات أو الفواصل التي ارتد فيها البطل عن تداعياته الداخلية إلى وعيه بالزمن الخارجي تمثل هروبًا من الواقع، حيث لم يجد سوى هذه الطريقة لمحاربة زمنه الحاضر، و هذا يبرر كثرة التداعيات الحرة: " التي تدخل فيها بنية الحلم و الخطابات المسرودة ذاتيًا و التي تأتي غالبًا في صيغة الحكي التكراري الذي نجد الذاكرة تلعب فيه دورًا خاصًا، و هذا بدوره يسهم في تأكيد ما تقوم به المفارقات و المشاهد التقطيعية، حيث تتداخل الأزمنة المتخيلة أو المتذكرة مع الأحداث المعاشة."(1)

و هذا التداخل بين لنا مدى الصراع بين الخارجي و الداخلي بين الحقيقة و الوهم بين الواقعي و السحري، وهذا ينطبق على نفسية الشخصية التي تحاول تغيير الوضع فتحاول استرجاع الماضي من أجل كشف و توضيح الرؤيا في الحاضر، لذلك نميز بين زمنين بارزين في الرواية: الزمن الواقعي و الزمن السحري:

3-1- الزمن الواقعي:

و هو الزمن الواقعي الخاضع للتجربة المألوفة و نجد هذا الزمان هو المؤطر لمختلف الأحداث الجارية" (2)، و هو الزمن الذي دارت فيه أحداث الشخصيات الحقيقية في الرواية و تمثل الزمن الكرونولوجي العادي في المستشفى.

و في هذا الزمن استند الراوي إلى أزمنة أخرى مرجعية: أزمنة شخصيات و حضارات مختلفة لتدعيم أفكاره أكثر منها:(فرويد، ابن بطوطة، أسطورة أبولون، قصة سيدنا إبراهيم، حضارات ما قبل التاريخ، ارم ذات العماد...)، فهو لم يهتم بالتدقيق الزماني التاريخي بل قدمها في شكل تلخيصات و حذو فات، و بطريقته الخاصة حيث حافظ على الجانب التاريخي أو الحقيقي فيها متعاملا بما يخدم إيديولوجيته و هذا يضفي على الرواية مسحة حكائية مهمة، و ينسجم هذا مع رؤيته الرمانية التي ينطلق منها في تصور الأحداث، فيغدو للزمن التاريخي أو المرجعي عمومًا أبعاده ومراميه في الرواية ولا يمكن أن تتجلى

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص163.
(2) سعيد يقطين: قال الراوي، ص 216.

هذه الرؤية إلا من خلال الزمن السحري، و الذي يقدم فيه الراوي رؤى جديدة متجاوزًا للزمن الواقعي، زمن يخرج عن المنطق زمن يهب الشخصية الحرية و الحركة و الديمومة أكثر.

3- 2- الزمن السحري:

فهذا الزمن تجسد فيه تجربة البطل الذهنية، التي من خلالها اضطلع على التواريخ الحقيقية، فأسقط أزمنة و أعلى من شأن أخرى من خلال استدعائه لعدة شخصيات من مختلف الأزمنة، ليبث فيها الروح من جديد، ويهبها الحياة بعد الموت، وهذا أول اختراق للزمن، محاولاً جمعها في مكان واحد، فيلغي الزمن و يلغي المسافات و يختلط الحقيقي بالخيالي ليلد زمن جديد: زمن الشخصيات المستحضرة:

أ – زمن الشخصيات الأسطورية:

نلاحظ أن الراوي أدخل المادة الأسطورية بتجسيد جديد في الراوي، فبعض الشخصيات أشار إليها للاستئناس مثل: الخضر روبنسون كروزو... و شخصيات تقمص دورها مثل شخصية السندباد، وهذا ما زاد موقعه سرمدية و خلودا، مثل ما خلد اسم السندباد في حكاية شهرزاد، و شخصيات أخرى تحاور معها و سمع تجاربها أمثال: حي بن يقظان، جلجامش، و هذا يعطي إحساسا " بالديمومة و الاستمرارية و في نفس الوقت بتجديد الحياة و أبديتها، فمزج بين الثابت و المتغير." (1)

و هذا يقودنا إلى زمن آخر و هو الزمن الكوني أو الفلكي:" و هو إيقاع زمن الطبيعة و يتميز بصفة خاصة بالتكرار و اللانهائية، و هذا المفهوم من المفاهيم التي تسود الأساطير خاصة أساطير الخصب التي ترمز إلى أبدية الحياة وتجديدها." (2)

---

(1) سيزا أحمد قاسم: مرجع سابق، ص51 .
(2) نفسه، ص50 .

فالنمط الذي يرتبط بالأسطورة يكون بلا زمن (Time Pesse)، نمط يفسر الحاضر و الماضي و كذلك المستقبل، فالأسطورة تزود الإنسان بصورة عن العالم الذي يعيش فيه لتكون نموذجًا منطقيًا قادرًا على قهر التناقضات التي يواجهها الإنسان في الواقع.(1)

وسليم يحاول أن يثبت للآخرين أن هذه المادة الأسطورية مهمة لفهم الواقع و استند في ذلك إلى ما وصل إليه فرويد، يقول مبديا رأيه للطبيب:" فهل كان رئيسكم الأول فرويد سليم العقل على عرقكم لما صاغ نظرياته صياغة أسطورية و أسس علمه على الخرافات؟" (2)

ب ـ زمن الشخصيات التاريخية:

قام البطل بانتقاء مادة تاريخية تنسجم مع رؤيته الزمانية التي ينطلق منها في تصوير الأحداث و تفسيرها، وذلك باستدعاء شخصيات مرجعية عربية، مثل: الجاحظ،

ابن بطوطة... فإذا كانت هذه الشخصيات حقيقية فإن العجيب فيها هو إلغاء الزمن و إلغاء القدر أيضًا، حيث بعث الروح في هذه الشخصيات من جديد ليمنحها الأبدية والخلود في ذهنه و إن كانت تمثل الاستمرارية و الديمومة في ذاكرة الأمة من خلال مؤلفاتها التي تملأ المكتبات العربية اليوم، مثل: البيان و التبيين، الحيوان والمقدمة، ألف ليلة و ليلة،...،و كأنه يهب شخصياته زمناً جديدًا أو عمرًا طويلاً ليلتقي زمن التاريخ الحقيقي مع زمن الأسطورة البعيد و يمكن أن نحكم على سحرية الزمن من خلال:

- اختراق المسافات و طي الأرض و اختصار الأزمنة في زمن واحد و هو زمن السندباد.
- في هذا الزمن تبدو المفارقات أوسع مجالاً و أبعد خيالاً فهي ترتبط بالزمن المطلق أو الزمن اللامحدود، وتبحث عن الاستمرارية و الديمومة أسطرةً و تاريخًا.
- فكل بطل في رحلته يطوي الزمن طيا فينتقل بين الماضي و المستقبل بدون عناء أو جهد، وهذا عبر بوابات زمنية أو حواجز سحرية

(1) ينظر: أحمد حمد النعيمي: مرجع سابق، ص59.
(2) الرواية، ص41.

مزج الأسطورة كمادة ثابتة و قديمة تحيل إلى الماضي السحيق و التي تنطلق من غير المرئي إلى ما هو مرئي مع ما يعارضها، الخيال العلمي الذي يقوم على معالجة ظواهر عصره في حركيتها و تغيرها من خلال استباق أحداث و تخيلها على هيئات و أشكال مختلفة، فامتزج الزمن الأحادي(الماضي) زمن الأسطورة مع الخيال العلمي المتعدد الأزمنة.(1)

و يرى الكاتب أن الحلم بالمدينة الفاضلة الشبيهة بالعالم الملائكي جائزة لأنها تحققت في زمن ماض، حيث وصلت البشرية إلى حضارة راقية تعود جذورها إلى الفترة الممتدة قبل نوح عليه السلام، حيث اعتمد على خطتين:

فكانت الأسطورة خطوة عمل قديمة خرج بها الإنسان من بدائيته و محدودية معرفته." لم يفكر ساعة أن البطل الأسطوري كان قد قطع الزمن صعدًا إلى الماضي السحيق، كانت الفكرة الأولى في كتب التاريخ التي أخبرت بوجود فترة من الزمن المشرق

الزاهي قبل نوح عليه السلام... كانت تقول عن مدتها أنها تجاوزت العشرين قرنًا من الزمن..." (2) ويمكن لهذه الحضارة أن تتحقق اليوم في زمن حقق فيه العلم و لا يزال الكثير من المنجزات العظيمة.

أما الخطة الثانية حديثة العمل: الخيال العلمي الذي قفز بالإنسان إلى عالم جديد بفضل الثورات العلمية و الانجازات التكنولوجية .

ومن ثمة اقترن الزمن العجائبي في الرواية بالحلم العلمي الذي يمكن الوصول إليه يومًا، و الذي يبحث عن الأفضل دومًا والذي يستمد نشوته من المغامرة و المواجهة و الإيمان بقدرة الإنسان وإرادته، قال احد الحكماء لجلجامش :" إن ما تراه شكل من الأشكال التي في مقدور الإنسان صناعتها لنفسه، إن أراد ذلك فعلاً(...) إنها إمكانية من بين إمكانيات كثيرة يستطيع أن يحققها لنفسه بشيء من العلم و المثابرة." (3)

---

(1) ينظر: شعيب حليفي: مرجع سابق، ص57.
(2) الرواية، ص231، ص232 .
(3) نفسه، ص99.

" و تؤكد مثل هذه النظرة السحرية الأسطورية بأن عالم الغد وثيق العلاقة بين رواية الخيال العلمي و الأسطورة، فكما كان الإنسان البدائي يشكل الأساطير ليفسر بها خلق العالم(...)، كان يستشرف الغد و يتنبأ به في نظرة كلية يرى فيها ذلك الإنسان عالمه على أنه كل واحد بأشيائه و حيوانه و إنسانه، مما يجعل كل من الأسطورة و رواية الخيال العلمي تمثلان طريقتي فهم و إدراك لعلاقة الإنسان بالكون." (1)

إنه يمكن القول أن استعمال مثل هذا الزمن يعني أن الرواية أتقنت لعبة الانزياح عبر الأزمنة، حيث يتجاور الزمن العجائبي والواقعي أي الزمن الحقيقي مع السحري" وبقدر ما يفرض الزمن الكرونولوجي بدقة و صرامة نفسه، فإن الذات تعيد تشكيل هذا الزمن على نحو نفسي لتستعيده فيما بعد بحرية فردية." (2)

و لقد تداخل الزمن السحري مع الزمن الواقعي و اشتركا في عدة عناصر يمكن حصرها في:

- الزمن العجائبي يمتد لأشهر و سنوات بينما الزمن الواقعي لا يتعدى نصف ساعة أو ساعة (زمن المتخيل).
- وجود أحداث واقعية لكنها ضمن الزمن السحري(كحوار الشخصيات،رحلات، أماكن...
- إقحام شخصيات واقعية بأحداثها و تحركاتها الحاضرة في أزمنة سحرية مثل ما ورد في مقامة العم حمدان عن " عدي و حسين " .
- الشخصيات في الزمن السحري كان يعرفها البطل لم تكن غريبة عنه أو غير مألوفة عن عالمه أو عالم الناس.

اعتمدت الرواية على الزمن الواقعي للأحداث من خلال تجارب الحياة المعيشة، الصدمات العاطفية، القلق، اللإنتماء، و على حد تعبير باشلار فأنه لا نتذكر أو نتخيل بدون هذا الزلزال الزمني بدون هذا الشعور الحيوي، فالذكرى تعيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة، إننا حين نتذكر بلا انقطاع إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير الفعال بالزمان الذي أفاد و أعطي. (3)

---

(1) بوشوشة بن جمعة: مرجع سابق، ص524.
(2) أحمد حمد نعيمي: مرجع سابق، ص93.
(3) ينظر: غاستون باشلار: جدلية الزمن، ص47.

كما اعتمدت الرواية أيضًا على زمن آخر استمدت معناه من تجربة غير عادية، تجربة تنطلق من الأغوار الإنسانية، تفوق قدرة البشر على الفهم، يستمد تجاربه من اللاشعور الجمعي من خلال توظيفه للزمن الأسطوري في الرواية .

إذن فالهروب إلى الذاكرة لم يكن لينتهي عند الذاكرة و إنما كان مقصده الخلود، خلود هذا الماضي العريق خلود لهذه الأخلاق و القيم الضائعة، فكل هروب من زمن الواقع هو هروب إلى زمن الخلود الذي يتوسل للوصول إليه عنصر الذاكرة أو عنصر الأسطورة اللذان يمنحان الذات نوعًا من الديمومة و الاستمرارية أو العيش في اللازمن باعتباره منتميًا لكل الأزمنة. (1)

حين يتجاور السحري و الواقعي على صعيد الزمان يبين لنا هشاشة المسافة بين الكائن والمحتمل، بل هذا التجاور يعني تداخل التجربة الزمنية من خلال إمكان وقوع المحتمل إلى جانب الممكن، و تقدم لنا تجربة البطل و تنقله بين العالمين: الواقع و المتخيل بصورة جميلة و دقيقة على صعيد الزمن بطريقة تزول معها الحدود التجريبية القائمة (2)

و في لحظة ما يمتزج العالم الخيالي و الواقعي فيصعب تمييزهما يقول البطل: " لن تصدق إن قلت لك بأني مازلت هناك و لم أعد بعد، إن القلم الذي أعلقه على أذني الآن يذكرني بأنني هناك على شاطئ جزيرة، و قد هدأت العاصفة و أشرقت شمس يوم جميل.(3)

وبالتالي تكون الرواية حينئذ قد " خرقت السائد و تغلغلت في الحداثة، و جاءت بما هو جديد...الجديد الذي تحتاجه كي تشعر دائماً أننا في تقدم مستمر و أننا نلامس وجع الإنسان بشكل أعمق بحثًا عن معنى لوجوده و أحلامه." (4)

إن الروائي **حبيب مونسي** في عمله انطلق من القضايا سائدة أو التي ما تزال فاعلة، معتبرًا الزمن جسرًا إيديولوجيا لتمرير أفكاره و إبراز الحقائق و كشف النقاب عن القضايا

(1) ينظر: بحري لمين، مرجع سابق، ص100.
(2) ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي، ص218 .
(3) الرواية، ص40.
(4) أحمد حمد النعيمي: المرجع السابق، ص61 .

المزيفة و المتجاهلة في الواقع، ماسحاً الغبار عن الماضي العريق باعثًا فيه الحياة من جديد من خلال تقديمه في أحسن صورة.

و لهذا كان الزمن في الرواية على مستوى الواقع المعيش والمتخيل متشبعًا بالخلفية الإيديولوجية، عبر عن رؤية الروائي للعالم لأنه جزء منه.

من خلال تشكيل بنية الزمن في الرواية نقول أن الزمن الروائي لم يكن قليل الشأن، وإنما كان ذا حضورًا فاعلاً في النص بسبب براعة الروائي في تحويل الزمن إلى مادة طبيعية نقلت مزيجًا من الأحداث الخيالية و الواقعية، فزمن السرد الروائي يختلف في تشكيله ووجوده عن الزمن الواقعي الفعلي.

إن المفارقات الزمنية و تقنيات زمن السرد في الرواية اتصفت بالتكامل و بالقدرة على التجاوز و التجاور كبنى دالة متماسكة تجسد رؤية العالم في الرواية.

إن التوزيع الزمني لم يكن اعتباطيا، فمن خلال تداخل هذه التقنيات و تنوعها تجلت مهارة **حبيب مونسي**، فالرواية ليست ذا إيقاع واحد كما أنه لا يسير باتجاه أحادي و إنما يتقدم و يتأخر بمقتضيات اللغة السردية، فإنها توغل في زمن أشد ماضوية و تتنبأ و تتطلع بأحداث أشد مستقبلية، حيث برع الكاتب في خلق عوالم و تحريكها في الزمن لا يعرف الحدود يعبر عن رؤاه، و هذه الرؤية تتجاوز المقولات الحكائية المختلفة لتصبح رؤية زمانية للمجتمع و التاريخ و العالم." (1)

وهكذا نجد أن قطار الزمن في رواية مقامات الذاكرة المنسية لا يقف في محطة واحدة، بل إنه ينتقل بين المعاني المختلفة للزمن حيث يحضر الزمن الكرونولوجي حين يكون ملائمًا للموقف الفني، و يحضر الزمن النفسي حين يتعمق في ذات الشخصية وعالمها الذهني، و هذا يدل على امتلاك الكاتب لأدوات فنية قادرة على الغوص في عمق الشخصية و تجسيد زمنها المرتبط في علاقة فنية مع زمن السرد و زمن الحكاية.

و من مميزات الرواية أيضا لعبة الخطوط السردية التي تتحرك وفق مسار أفقي بين الاسترجاع و الاستباق و هنا يقبع عالم من الأحداث التي وقعت و التي يمكن أن تقع،

(1) سعيد يقطين: قال الراوي، ص216 .

ووفق مسار عمودي بين تقنيات متفاوتة الحضور(الوصف - المشهد- التلخيص- الحذف) و تساهم في إبطاء أو تسريع السرد.

وهكذا نجد < **اللعب الزماني** > بكل تقنياته وظفت بمهارة راوٍ يعرف كيفية خلق العوالم و تحريكها في الزمان لتصبح رهانًا لتشغيل رؤية زمانية محددة، و بذلك لا يظل مجرد تحريك للأحداث و تسجيل لمجرياتها و تطورها، بل أصبح كذلك رؤية لتجربة زمانية وموقفاً زمانياً من حركة الأحداث و جريانها.[1]

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص216 .

الفصل الرابع

بنية الفضاء الروائي و دلالاته

1 . مفهوم الفضاء الروائي .

2 . بنية الفضاء الروائي ودلالاته بين الواقع و المتخيل .

2 . 1 . فضاء الواقع (الفضاء المغلق).

2 . 1 . 1 . المستشفى

2 . 2 . فضاء المتخيل (الفضاء المفتوح).

2 . 2 . 1 . فضاءات مرجعية .

2 .2 .2 . فضـــاءات تخييليــــة عجائبية .

2 . 2 . 3. المجلس باعتباره فضاء للحكي .

2 . 2 . 4 . أماكن العبـــــــور

2 . 2 .5. الأماكن المتحركة .

1 – مفهوم الفضاء الروائي:

يلعب المكان بجانب الزمان دورا مهماً في الأعمال الروائية فإذا كانت هذه الأخيرة نقلا للأحداث و تصويرا لحالات ووضعيات تتعلق بشخصيات معينة في زمان ما، فإنه بالضرورة نتساءل: أين تدور هذه الأحداث؟ ولماذا اختار الكاتب هذا المكان أو هذا الفضاء

دون غيره؟ هذا يعني أن الرواية تعتمد على ظرفين أساسين: ظرف زماني وسؤاله متى، و ظرف مكاني وسؤاله أين؟

ففي تحليل الأثر الأدبي للنصوص الروائية إذا أهملا هذين العنصريين المهمين لن يأمن من النقص و القصور و المكان الروائي كما يسميه بعض النقاد: " الفضاء مجرد وعاء يحتوي الأحداث الروائية ولا عبرة له إلا بكونه حاملا لتلك الأحداث، ولا أهمية له على صعيد الكتابة الروائية خارج الرموز التي يوصف بها أو يدل عليها (....)، عندما تقوم الرواية بتصوير المكان فهي لا تستطيع أن تتحاشى البعد الإنساني لان مقولة المكان تبقى متعذرة بدون حضور الإنسان الذي يمنح لهذا المكان زمنه و حدوده . وهذا يعني أن حضور المكان باختلافاته الممكنة ليس جغرافية فقط ولكنه معنى اجتماعي وبالضبط انه معنى رمزي و إيديولوجي عندما نفسر ذلك المعنى الرمزي." (1)

"وقد اختلف الدارسون في معالجتهم للفضاء كاختلافهم في تحليل ودراسة الزمان و إذا كانت الدراسات اللسانية قد حققت أرضية خصبة لتطور دراسة زمان الحكي فان الفضاء ظل مجالا مفتوحا للاجتهاد و للتصورات المتعددة التي لم تصل إلى بلورة نظرية عامة(...)، لقد ظلت وجهات نظر الباحثين تتأسس على قاعدة ما تقدمه أعمال محددة ولم يصل الأمر إلى إقامة تصورات كلية لها حد معين من الشمول و التعميق رغم محاولات يوري لوتمان الهامة التي نوه بها جميع المشتغلين بالفضاء."(2)

يعتبر مصطلح الفضاء من المكونات الأساسية للسرد، فالمكان في الرواية: " ليس المكان الطبيعي فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خيالا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"(3)، " فهو ليس عنصرا زائدا في الرواية فهو يتخذ أشكالا و يتضمن معاني عديدة بل انه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله. " (4)

---

(1) محمد الدغمومي: الرواية المغربية و التغيير الاجتماعي دراسة سوسيو ثقافية، إفريقيا الشرق، د ط، د ت، ص 83، ص84.
(2) سعيد يقطين: قال الراوي، ص237، ص238 .

(3) عن: سيزا أحمد قاسم: مرجع سابق، ص74.
(4) حسن بحراوي: المرجع السابق، ص33 .

فلقد اهتم النقاد الغربيون اهتماما كبيرا بهذا العنصر بعد الحرب العالمية الثانية تنظيرا و إجراء، فـ **"جوليا كريستيفا"** ترى أن الفضاء الجغرافي ليس منفصلا عن دلالته الحضارية فهو: " إن يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له و التي تكون عادتا مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤيا خاصة للعالم و هو ما تسميه < اديولوجيم العصر > (idiologème)، و الإديولوجيم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تناصيته، أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما أو حقبة تاريخية محددة".[1]

يشير **لوري لوتمان:"** بأن الإنسان يخضع العلاقات الإنسانية و النظم لإحداثيات المكان و يلجا إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية. "[2]

وينطلق **لوتمان** في تحديده لمفهوم الفضاء من مسالة التقاطبات فالفضاء هو:" مجموعة من الأشياء المتجانسة الظواهر و الحالات و الوظائف و الصور و الدلالات المتغيرة، التي تقوم بينها تلك العلاقات المكانية المعتادة (كالامتداد و المسافة)، بل إن لغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على المواقع، فمفاهيم مثل الأعلى/الأسفل، القريب/البعيد، المتفتح/المغلق، المحدود /اللامحدود و المتقطع/ المتصل، كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية، ويرى **لوتمان** أن النماذج الاجتماعية و الدينية و السياسية و الأخلاقية في عمومها تتضمن نسبا متفاوتة و صفات مكانية تارة في شكل تقابل السماء/الأرض وتارة في نوع من التراتبية السياسية

و الاجتماعية حيث تعارض بوضوح بين الطبقات "العليا" والطبقات " الدنيا"، وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية، حيث تقابل بين اليسار و اليمين أو بين المهن الدونية و الراقية وكل هذه الصفات و الأشكال تنظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة تقدم لنا نموذجا إيديولوجيا متكاملا يكون خاصا بنمط ثقافي معطى."[3]

---

(1) عن: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص54 .
(2) عن: حسن بحراوي: المرجع السابق ، ص 34 .
(3) عن: حسن بحراوي: المرجع السابق، ص34 .

و يشير **فسيبرجر** إلى صعوبة تحليل الفضاء فيقول: لا نعرف حاليا كيف يعمل المحيط الفضائي حيث يجري السرد، و هو نفس ما ذهب إليه **متيران** (H Methèrand) في كتابة (خطاب الرواية)، حيث لم يخف هذه الصعوبات الجمة وهذا القصور الذي يشوب الدراسات التي أنجزت عن الفضاء فانه يشدد على الطابع اللساني الذي يحقق من خلاله تقديم الفضاء في الأعمال الحكائية، فهو يختلف عن الفضاءات الأخرى ذات البعد البصري التي تحقق من خلال السينما و المسرح، فالفضاء في العمل الحكائي ليس سوى مجموعة من العلاقات القائمة بين الديكور و الوسط و الأماكن و الأفعال و الفواعل.(1)

" وعليه فان الحضور اللساني الذي يتجلى لنا من خلاله الفضاء يجعلنا كما يلاحظ **فوكونيي** أمام < فضاءات ذهنية > قابلة لان يعاد تشكيلها من قبل المتلقي أو السامع و يقوم المتلقي لهذا العمل بناءا على ما يقدمه له العمل الحكائي من إمكانيات فضائية يزخر بها سواء من خلال الأماكن المختلفة أو من خلال العلاقات التي تقوم بينها و بين مختلف الشخصيات التي تتفاعل معها في نطاق زمان معين.(2)

فالفضاء أو الحيز على حد تعبير عبد المالك مرتاض:" عالم دون حدود وبحر دون ساحل وليل دون صباح ونهار دون مساء إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات و في كل الآفاق."(3)

فهو عنصرا لا يكتسب دلالته من نفسه بل من تفاعله مع المكونات السردية الأخرى من أهمها الشخصية التي ترتبط به ارتباطا وثيقا، ذلك أن كل فعل تقوم به يجري في زمان و يقع في مكان، " فكأن الذي يبقى من آثار قراءاتنا لأي عمل أدبي يمثل غالبا في أمرين مركزيين: أولهما الحيز و آخرهما الشخصية التي تضطرب في هذا الحيز بكل ما يتولد عن ذلك من اللغة التي تنسج و الحدث الذي ينجز و الحوار الذي تدير و الزمن الذي فيه تعيش."(4)

---

(1) عن: سعيد يقطين، قال الراوي، ص238 .
(2) عن المرجع نفسه، ص238.
(3) عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص157.
(4) عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص155.

"فالفضاء في الرواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسا، ومن خلال اللغة التي يستعملها فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان(غرفة، حي، منزل)، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان و في المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة." (1)

و يؤكد **غاستون باشلار** على أن المكان في الفن ليس مكانا هندسيا خاضعا لقياسات و تقسيم مساح الأراضي، بل هو مكان عاشه الأديب كتجربة. ويذكر في كتابه جماليات المكان: المكان في هذا العصر لا يعيش على شكل صورة و حسب بل يعيش داخل جهازنا العصبي كمجموعة من ردود الفعل فلو عدنا إليه حتى في الظلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله.(2)

و إذا كانت لفظة (Espace) قد ترجمت تارة إلى الفضاء و تارة أخرى إلى المكان أو الحيز رغم أن الغالبية ترتاح للترجمة الأولى (الفضاء) و إذا كان مبهما يكتنفه بعض الغموض لدى الكثير من النقاد و مع ذلك كان مجالا خصبا للدراسات النقدية.

و يعد الفضاء ـ هذا المفهوم النقدي السيميائي ـ جديد الاستعمال في الكتابات العربية التي كتبت منذ ثلاثين عاما و لقد جاء استعماله نتيجة آلاف المصطلحات الجديدة التي دخلت اللغة العربية عن طريق الترجمة من اللغات الغربية وخصوصا الفرنسية في النقد و الانجليزية في الثقافة. (3)

ومن الذين أولوه اهتماما بالغا من النقاد العرب: الناقد المغربي **حسن بحراوي** الذي وازى بين المصلحين (المكان والفضاء) حيث أشار في كتابه: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) أنه وقع اختياره على المكان أو الفضاء الروائي" بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الرواية، لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم

(1) حسن بحراوي: المرجع السابق، ص32.
(2) عن: غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص224 .
(3) ينظر: عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص142.

الأحداث و الحوافز وكذلك بفضل بنيته الخاصة و العلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة و الرؤيات."(1)

وعندما نتصفح كتابه نجد الفصل الأول بعنوان: بنية المكان في الرواية المغربية بدل من بنية الفضاء وفقا للعنوان (ص23)،كما مهد في الجانب النظري له عن مفهوم الفضاء و أهم الدراسات التي تناولت هذا الجانب، فهو يتعامل مع المفهومين كمصطلح واحد.

و**حسن نجمي** يؤيد مصطلح الفضاء و يوظفه حيث يقول: " أنه موجود على امتداد الخط السردي، إنه لا يغيب مطلقا حتى ولو كانت الرواية بدون أمكنة، الفضاء حاضر في اللغة في التركيب في حركية الشخصيات في الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي، و عندما يرفض أن نسميه أن نحدده أن نمنحه هوية وان نعبر عنه (لعجز في الإدراك أو رغبة في تحصين بناء نموذج نظري معين)، فإنه لا يتغيب بل يظل كامنا هناك في الظل بانتظار لحظة إدراك ملائمة أو استجابة أكثر تعاطف." (2)

أما **سيزا قاسم** في " بناء الرواية" حول مصطلح الفضاء تقول: " النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة و أبعاده المميزة."(3)

أما الناقد الجزائري **عبد المالك مرتاض** يتبنى لفظة (الحيز) في كثير من كتاباته فيقول عنه: " وهو مصطلحنا."(4)

أما **حميد لحميداني** يرى أن مصطلح الفضاء شاسع بكل أبعاده فيقول: "إن الفضاء في الرواية هو أوسع و أشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، المتمثلة في صيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية." (5)

---

(1) حسن بحراوي: المرجع السابق، ص20.
(2) حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص65.
(3) سيزا أحمد قاسم: مرجع سابق، ص74 .
(4) عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص142.
(5) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص64.

فالمكان إذن جزء من الفضاء، فلا يمكن أن ندركه إلا في إطار تلاحمه مع عناصر أخرى مكونا بذلك الفضاء الذي يكسبه معنى مع الزمن و مع الشخصيات في تحركها لعدم انقطاعه من خلال حضوره في السرد، لذلك قسم حميد الحميداني الفضاء إلى: الفضاء الجغرافي، الفضاء النص، الفضاء الدلالي والفضاء كمنظور)، فيعتبر المفهومين الأول و الثاني مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي بينما يمكن إرجاع المبحث الثالث(الفضاء الدلالي) إلى موضوع الصورة في الحكي، و المبحث الرابع إلى موضوع زاوية النظر عند الراوي.[1]

ف**حميد لحميداني** في كتابه: بنية النص السردي يبين أن أغلب الأفكار الواردة تمثل تأملات شخصيته يقول أنه: "يمكن اعتبارها مجهودا خاصا في إطار البحث عن حقيقة مفهوم الفضاء و علاقته بمفهوم المكان." [2]

ودون الخوض في متاهات التحديدات والخلافات القائمة حول اختلاف مصطلح: المكان، الحيز، البقعة والفضاء ... فطبيعة هذا الموضوع لم تتحدد بعد حيث يقول **حسن بحراوي**: " بأنه لا توجد أي نظرية في المكان الروائي، و لكن يوجد فقط مسار للبحث ذو منحى جانبي غير واضح و قد مثل هذا التوجه الأكثر حيوية غاستون باشلار عند ما قدم (شعرية المكان) بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر." [3]

ينطلق **غاستون باشلار** في كتابه الذي ترجمه إلى العربية غالب هلسا بعنوان: (جماليات المكان) من الفلسفة الظاهرتية و من أبحاث علم النفس و يربط بين المكان

وعلاقته بالإنسان وقد اهتم في كتابه بدراسة الثنائيات الضدية:(القبو/العلية، البرج/البيت...)، فهو يقول عن دراسته:" إنها تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به و الذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية: أي المكان الذي نحب (...)، إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا

(1) نفسه، ص62.
(2) نفسه، ص62.
(3) حسن بحراوي، المرجع السابق، ص25.

أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز." (1)

كما حاول هذا الأخير دراسة ما الذي يقدمه جدل الصغير و الكبير لجماليات المكان تحت ثنائية المتناهي في الكبير و المتناهي في الصغر، و تناول دور كل منهما في فسح مجال الإنسان للخيال و الحلم و استثارة الذكريات و هذا يجعله ينخرط بحمبمية أكثر في حركة الصورة، محاولا البرهنة أن الإحساس بالمتناهي في الكبر(البحر، الأرض، الكون) يوجد داخل الإنسان و لا يرتبط بالضرورة بشيء ما. (2)

أما **جرار جنات** ينتقل إلى مستوى ثان، يتجه إلى مفهوم الصورة في النصوص الشعرية أثناء تعرضه للحديث عن مكان في دلالة الأفضية، فهي تعتمد على اللغة لتشكيل سياقات تعبيرية لها ارتداد في مستوى المعنى و قد يكون هدا المعنى حقيقيا أو مجازيا، و عليه فالانسياق المجازي ينتج صورا ذهنية تشكل الفضاء الدلالي للنص، فالصورة التي يتحدث عنها جنات هي تشكيل إستعاري و مفهوم ذهني يشير إلى تركيب خطابي خاص يجعل المتلقي ينتقل من المستوى العادي لفهم النص إلى ربطه بمكونات أخرى تندرج ضمن المباحث البلاغية في عناصر الصورة الشعرية.(3)

"فعناصر المكان هي بمثابة رموز إحالية متشبعة بالدلالات و لذلك فإن وجودها لن يكون اعتباطيا في ثنايا النص الروائي، و يصبح عنصرا تعبيريا بنائيا و مكونا جماليا، وقد يبلغ المكان وفق التصور الرمزي الحد الذي يصبح فيه المحرك الرئيسي للرواية

في مستوى البطل، فيستحيل إلى شخصية دالة تستنطق أجزائها قصد الوصول إلى دلالة النص." (4) ،" فتحليل الفضاء الروائي هو الذي يسمح لنا بالقبض على الدلالة الشاملة للعمل في كليته" (5)

---

(1) غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1984، ص31.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص33.
(3) عن: عمرو عيلان: الإيديولوجية و بنية الخطاب الروائي، ص215.
(4) عمرو عيلان: الإيديولوجية و بنية الخطاب الروائي، ص218، ص219 .
(5) حسن بحراوي: المرجع السابق، ص33.

إن اتصالنا بفضاء الرواية يتم عبر اللغة الواصفة لكل حيثيات المكان لكون الوصف الأسلوب الأمثل لتقديمه، كما يساهم في إنتاج الدلالة و تجليها أكثر من خلال اتصاله المباشر بالبنية الفكرية و الإيديولوجية العامة للنص، " فالعلاقة إذن بين وصف المكان و الدلالة(أو المعنى) ليس دائما علاقة تبعية وخضوع، فالمكان ليس مسطحا أملس أو بمعنى آخر ليس محايدا أو عاريا من أي دلالة محددة." (1)

يمكن وضع المكان في الرواية تحت ثلاث عناوين رئيسية:

" **المكان المجازي**: و هو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق، رواية الفعل المحض و لقد سماه **"غالب هلسا "** مجازيا لأن و جوده غير مؤكد، بل هو أقرب إلى الافتراض، إن المكان هنا لا يزيد عن كونه ساحة للأحداث الجارية أو دلالة على الشخوص الروائية فيما يتعلق بمركزها الطبقي أو نمط حياتها، و هو أيضا مكمل للأحداث."(2)

"المكان الهندسي: و هو ذلك المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية حادة، أي حين ينفك المكان ليتحول إلى مجموعة من السطوح و الألوان و التفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة و لا تحاول أن تقيم منها مشهدا كليا، إن الراوي يتخذ حياد المهندس أو سمسار الأثاث إذ يحذف كل الصفات ذات الطابع التقييمي و يكثر من المعلومات التفصيلية (3)

" **المكان كتجربة معاشة**: و هو المكان المعاش كتجربة داخل العمل الروائي و القادر على إثارة ذكرى المكان – مكانه – عند القارئ و هو مكان عاشه مؤلف الرواية و بعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال."(4)

و لقد اعتمد حسن بحراوي في تقسيمه للمكان على مفهوم التقاطب المكاني بين الإقامة و الانتقال الذي يمثل الإجراء الملائم لتطويع موضوع بحثه حيث يقول: قررنا توزيع الطرف

---

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص70 .
(2) غالب هيلسا: المكان في الرواية العربية، الرواية العربية واقع و أفاق، ص217 .
(3) نفسه، ص220 .
(4) غالب هيلسا: المكان في الرواية العربية، الرواية العربية، ص223، ص224 .

الأول إلى أماكن إقامة اختيارية و أماكن إقامة جبرية، و مثلنا للأول بفضاء البيوت و للثاني بفضاء السجن و قسمنا الطرف الثاني إلى أماكن انتقال عمومية و أماكن انتقال خصوصية، و مثلنا الأول بفضاء الأحياء و للثانية بفضاء المقهى .[1]

أما **سعيد يقطين** في كتابه "قال الراوي" اعتمد على الترابط الوثيق بين الشخصيات وفضاءاتها، الذي يجعل كل بنية شخصية لها بنيتها المكانية،حيث قام بدراسة الفضاءات الخاصة المرتبطة بهذه الشخصيات، ثم دراسة البنيات الفضائية العامة التي تتفرع إلى ثلاث فضاءات: مرجعية و تخييلية و عجائبية.

قد آثرنا استعمال مصطلح الفضاء في عنونة هذا الفصل و هذا لا يمنع من توظيف مصطلح المكان لأن الغاية من هذه الدراسة هو استجلاء الدلالات الكامنة وراء هذا العنصر.

فكل هذه المعطيات النظرية يمكننا أن نجعلها في خدمة التحليل فيجب أن نبحث عن ما يفيدنا في إدراك الفضاء الروائي و الكشف عن طاقته الشعرية في إنتاج المعنى و الدلالة الإيديولوجية المنبثقة من ترتيب و تركيب عناصره." فالمكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية و لا يكون دائما تابعًا أو سلبيا إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم .[2]

وسنحاول اكتشاف العناصر الأكثر تأثيرا في إيقاع و حدة السرد، حيث لا يتم استنباط المعاني و الدلالات إلا بالرجوع إلى شعرية المكان و سيميائته.

و في الأخير يمكن القول أن الفضاء في العمل الروائي ضروري و لا يمكن الاستغناء عنه و أنه لا يمكن تصور وجود حدث ما بمعزل عن المكان حتى و إن كان غير حقيقي. فلقد أبدع حبيب موسي في تشكيل أفضيته التي تنوعت بين الواقعية و الخيالية و جعل شخصياته تجول في فضاء مفتوح بدون حدود فضاء ممتلئ بالدلالات والإيديولوجيات و هذا ما سنحاول الكشف عنه في"**رواية مقامات الذاكرة المنسية** ".

(1) عن:حسن بحراوي، المرجع السابق، ص98.
(2) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص70 .

2 – بنية الفضاء الروائي ودلالاته بين الواقع والمتخيل:

انطلاقا مما سبق سنحاول الولوج إلى عالم النص للكشف عن مدى مساهمة هذا الفضاء في تشكيل الخطاب الروائي وتوجيهه، هذا لأن المكان يساهم في خلق الدلالة داخل الرواية كما أنه يعتبر أداة تساهم في التعبير عن رؤية الأبطال وموقفهم منه، متوسلين في ذلك بمنهج يجمع بين الوصف والاستنتاج والتأويل .

إن التحول في الزمان يقترن بتحول آخر مماثل في المكان، حيث توزعت وقائع الحكي وأحداثه في النص على فضائيين أساسين: فضاء الواقع وفضاء المتخيل(الخيالي أو الذهني).

فالأول يعتبر فضاء تجربة في الزمن الحاضر أما الثاني فهو فضاء تذكر وتخيل للزمن الماضي، ومن ثمة فهي بؤرة الحدث الروائي حاضرا من خلال التجربة المعيشة وماضيا عن طريق التذكر و التخيل.

" فمن خلال التحول عن المكان وفيه نوع من التوازي الفضائي بين الكائن من الفضاءات والحقيقي والمتخيل الذهني وهو ما ينتج عالما منشودًا خارج عالم الوجود ومن، ثمة فان العجيب الذهني يقوم على كثرة تعادل العالم، هذا العالم الذي لم يعد يتصور على أنه كون واحد متجانس، بل على أنه أكوان عديدة متواقتة ومنضدة." (1)

والواضح أن بناء الفضاء في الرواية يحتاج إلى إمعان النظر مثل الزمن، لان الأمكنة تبدو لأول وهلة موزعة لا يضبطها ضابط روائي بين الواقع والمتخيل ،لكن "**حبيب مونسي**" أحبك في نسج أمكنته لأنه انتقل إلى مكان مفتوح (المتخيل) من مكان مغلق (المستشفى).

فيمكن الإفادة من مفهوم التقاطب الذي أدرجته الشعرية الحديثة في تشكيلات المكان، فالدلالة الإيديولوجية له تبدأ من جعله يمتد في كل الاتجاهات، والأحداث تقع فيه على شكل مد وجزر، والحوار هو الوسيلة الفنية لتجسيد جدلية دلالية المكان والتي تركز على الثنائيات الآتية:

حقيقة ← وهمية
جبرية ← اختيارية

(1) بن جمعة بوشوشة: مرجع سابق، ص543.

ضيقة ←ـــــــ واسعة
قريبة ←ـــــــ بعيدة
مغلوقة ←ـــــــ مفتوحة

فهذه الثنائيات " تفضي إلى الثنائية المؤطرة لجميع هذه الثنائيات المتفرغة أي الفضاء المتخيل والفضاء المعيش(المدرك والمنظور)، بالإضافة إلى التمثلات الذهنية والمكان النفسي الذي ندركه عن طريق علامات ومؤشرات مرجعية تعمل على إضاءة باقي المكونات الروائية الأخرى.(1)

لا مناص من الإقرار بأن المكان في الرواية يحتل موقعاً هاماً نظراً لحضوره المطرد في مستوى الدال، والى وظائفه المتنوعة في مستوى الدلالة ويتجلى هذا الحضور بدءاً بالعنوان: " **مقامات** "

- دلالة العنوان "مقامات الذاكرة المنسية":

نلحظ توفر المكان بصفة ضمنية في العنوان البارز طباعيا فوق واجهة الغلاف **"مقامات الذاكرة "** والذي أصبح عنصرا مفتاحيا يحيل إلى رؤية الراوي و منظوره الفكري، فحبيب مونسي اتخذ منه دلالة ميكانيكية اعتبارا من أن كلمة **"مقامات"** متصلة بالمقام أي المجلس.

ففي الحد اللغوي :المقام و المقامة: المجلس ومقامات الناس، قال العباس بن مرداس أنشده ابن الباري: فأيي ما وأيك كان شراً فقيد إلى المقامة لا يراها.

ويقال للجماعة يجتمعون في مجلس:المقامة،أنشد ابن بري لزهير:

وفيهم مقامات حسان وجوههم وأندية ينتابها القول و الفعل.

---

(1) شعيب حليفي: مرجع سابق، ض163.

ومقامات الناس: مجالسهم أيضا والمقامة والمقام: الموضع التي تقوم فيه : السادة (1)
ولقد ذكرت كلمة المقامة مرة واحدة في القرآن الكريم قال الله تعالى: (الذي أحلنا دار المقامةَ من فضله لا يمسنا فيها نصب ولا يمسنا فيها لغوب)(2) بمعنى المنزلة والمكانة "يقولون الذي أعطانا هذه المنزلة و هذا المقام من فضله ومنه ورحمة" (3)

فالمقام هو المجلس والمكان الذي يجتمع فيه الأشخاص للحوار والكلام، ولعله من البديهي أن هذه الراوية تتضمن بنية مخصوصة للمكان هذا ما سنحاول تبينه و الوقوف على أهم سماته، ذلك باستنطاق متن الرواية وابتداع تأويلاته الممكنة والمتعلقة بالفضاء.

فعلى مستوى الواقع نجد أن البطل كان في كل مرة يجالس شخصيات مختلفة سواء من داخل المستشفى أو أخرى جاءت لزيارته، فتنوعت مجالات نقاشاتهم وأفكارهم التي كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمجتمع وأفكاره السائدة، فكان المقام أو المجلس الأساسي هو المستشفى: (غرفة المريض أو مكتب الطبيب أو ساحة المستشفى)

لقد أشار الراوي إلى الأماكن المنسية التي تعتبر ذاكرة الشعوب الحية، هذا ما ترمز إليه دلالة العنوان **"مقامات الذاكرة المنسية "** التي أصبحت الآن شواهد بعد أن كانت مقامات للحركة والسكن، وهي عوالم عامرة بالعلم والحكمة والتقدم التقني في ذلك العهد الذي دام فيها أكثر من عشرين قرنا قبل الطوفان، [4]قال العم حمدان مشيرًا إلى هذه الأماكن المنسية: " الشواهد، شواهد حاضرة بين أيدينا.. إنهم يمرون عليها ممسيين ومصبحين، الكعبة الشريفة، صحراء تنغازكا، ستون هيدج، الأهرامات، التماثيل الضخمة هنا وهناك."(5)

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، لبنان، مج 12، ط6، 1997، ص506.
(2) سورة فاطر، الآية35
(3) أبي الفدا إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص757، ص758.

(4) ينظر: الرواية، ص90
(5) نفسه، ص90.

لم يكتف الراوي بذكر هذه المقامات المنسية، بل حاول إحياء مقامات أخرى عبر ذهن البطل، فهي أماكن تشبه إلى ما تحدث إليه في الواقع وأخرى تحدثت عنها الأسطورة والتاريخ، وهي عبارة عن ست مقامات كان كل بطل يجالس شخصيات أخرى للتحاور واسترجاع المغامرات في مقام ما، ولقد وردت كلمة مقامات نكرة غير معرفة لأن الأماكن التي رحل إليها البطل مجهولة وغير معروفة .

سنحاول في هذا الفصل رسم ملامح البنية الفضائية في روايتنا عن طريق حصر الأمكنة متناولين كل فضاء مستقلاً بذاته فضاء الواقع والمتخيل، ثم رؤية كيفية تعبير المؤلف عنهما والتعرف على وظائفه ضمن الحركة الدلالية العامة في علاقته بالشخصيات، وهذا ما سيفتح أمامنا أفق الدلالة الشاملة التي ينهض عليها النص الروائي.

"فالفضاء الروائي لا يتشكل إذا لم تخترق الشخصية المكان حاملة وجهة نظرها الخاصة في علاقاته وإذا لم تكشف عن حالتها الشعورية وتسهم في رصد تحولاتها الداخلية." (1)

1-2- فضــاء الواقــع (الفضاء المغلق):

تجري أحداث الرواية في حيز مكاني واحد وهو مصحة الأمراض العقلية (المستشفى) وهذا يجسد محورية الفضاء فيها، فيمكن القول أن هذا العنصر قد تضاءلت أهميته عند المؤلف ، عندما ركز على مكان واحد تدور فيه كل أحداث الرواية ومرد ذلك أن المؤلف هدف إلى إرسال خطاب محدد للقارئ من هذه الزاوية، يحدد فيه الأوضاع الاجتماعية والفكرية و... التي يعيشها الإنسان في الوقت الراهن.

2-1-1– المستشفى:

(1) سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربة نقدية)، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص82 .

فالمكـان المغلـق هـو: "مكـان محـدود المسـاحة ويتصـف بالضـيق وهـو فضـاء طـارئ ومفـارق للمعتـاد" [1]. تجـري أحـداث الروايـة فـي حيـز مكـاني هـو المستشـفى وفـي فضـائه تتكاثف جملة من العلاقات الإنسانية محدودة الصراع الفكري و الإيديولوجي الذي تحملـه مختلف الشخصيات التي تتحرك فيه.

فالذهاب إلى هذا المستشفى أمر عادي لكن أن يقاد الفرد مكرها علـى غيـر إرادة إلـى: (مصحة الأمراض العقلية) يكون الأمر مختلفاً، يصبح المكـان فـي هذه الحالـة مغلقا والإقامـة فيـه إقامـة جبريـة، بوصـفها عالمـا مفارقـا لعـالم الحريـة خـارج الأسوار فـلا فـرق بينـه وبـين السجن،" فالأمكنة الإجبارية معنية بالإقامة التي تبعد المرء عن العالم الخارجي وتعزلـه عنـه وتقيد من حريته" [2]

سيبقى البطل في هذا المكان لفترة غير محدودة، غيـر اختياريـة مرتبطـة بحالتـه النفسية والذهنية، فما إن ثبت جنونه بقي فيـه وان كـان العكس فسيخرج إلـى عالمـه، وهذا يسـتدعي بقاءه تحت المجهر لمراقبة تصرفاته وحركاته و حتى أفكاره، هذا المكان الذي أصـبح يمثـل هاجسـا بالنسبة للبطـل يقلقـه البقـاء فيـه لأنـه مسـلوب الحريـة حريـة الجسـد وحريـة التفكيـر، فالإقامة في فيه لم تكن بإرادته بل بإرادة الآخرين.

فهو نموذج عن البطل المأزوم البائس يقـول: "إنـي اسـتغرب مقدمي إلـى هـذا المكـان مـن غير طلب مني ... لو كنت أجد في نفسي ما يدعوني إلى زيارة الطبيب لأتيته بنفسي، ولـيس مقادا كما فعل ابني اليوم." [3]

يؤسس فضاء المستشفى بوصفه مجالا حيويا خاضعا لتصور إيديولوجي مواقف الشخصيات التي تمثلت ضمن سياقين:

- **السياق الأول**: يمثله البطل الذي يحاول أن يغير الوضع الذي وقع فيه ويرفع عن نفسه تهمة الجنون ومن ثمة تغيير الوضع السائد في المجتمع ويشاركه في هذه النظرة صديقه: العم حمدان.

---

(1) فهد حسين: المكـان فـي الروايـة البحرينيـة، دراسـة نقديـة، فراديس للنشـر والتوزيـع، مملكـة البحـرين، ط1، 2003، ص209 .
(2) نفسـه، ص209.

(3) الرواية، ص10.

- أما السياق الثاني: فيمثله المجتمع نفسه وبعض الشخصيات التي تدور حوله: (الطبيب الممرضات، الأصدقاء....)، يتهمون البطل بالجنون لأفكاره الشاذة وغير المنطقية، فيتعاملون معه كشخص يعاني من مرض عقلي، هذا المجتمع الذي يرفض كل تغيير وكل جديد والحل المناسب لمثل هؤلاء الأشخاص أمثال البطل والعم حمدان زجهم في مصحة الأمراض العقلية.

إن المكان ذو أهمية كبيرة كمكون أساسي وحيوي للفضاء الروائي، لأنه تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيء محتمل الوقوع، فهو الذي يوهمنا بواقعيتها فان أي فعل لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين و**" هنري متران "** يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة.(1)

إنه يمكن اعتبار المستشفى من مقومات الأدب الواقعي الممعن في قضايا المجتمع والمعبر عن مشاغل الناس وآلامهم واختلاف مراكزهم الاجتماعية ومواقفهم الفكرية، ولعل أبرز رموز هذا المكان باعتباره مكانا للإقامة الجبرية شديد الانغلاق، فالبطل لا يستطيع الخروج إلا بعد تقرير الطبيب الذي يثبت سلامته الذهنية، لذلك كان الأصدقاء والأقارب يزورونه، حيث قال أحد أصدقائه: " لم نكن نعلم من أمرك شيئاً إلا ما تناهى إلينا أخيراً من أنك أُدخلت المستشفى ولما أخبرت الجماعة قررنا زيارتك في موعدنا هذا. " (2)

فالمكان بالنسبة للبطل مكانا معاديا يخلق له ضغوطات نفسية و وإذلال ومهانة، ففي حديث بينه وبين الطبيب الذي يشخص حالته يحاول سليم أن يدافع عن نفسه:

ـ "دعني أحدثك عن علمي ساعة وقارن بين ما تجده في دفاترك وبين ما أجده في رحلاتي (...) فاتهمني بالجنون وسأقبل منك ذلك (...)

- أنت تطلب مني أن أكون مجنوناً مثلك حتى أفهم عنك ما تقول
- اهتز سليم في مكانه غيظاً وقال: لماذا تصر على اتهامي بالجنون؟ " (3)

---

(1) عن: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص65.
(2) الرواية، ص185.
(3) نفسه، 42 .

فضيق المكان عبرت عنه الممرضة وهي في نفس الوقت تجعل من الشخص الذي يقابلها مجنوناً بلا منازع عندما قالت:

- "لكني لا أريد أن أكون ممرضة بقية حياتي، لا أريد أن أُحبس في هذا المكان المغلق الذي يعشش فيه المرض.. وأي مرض!؟

ضحك سليم وقال: تقصدين الجنون.. الأمراض العصبية... الانهيارات... النوبات.." (1)

إن المصحة في جميع الحالات تحمل معنىً معادياً للمكان تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل إلا في إطار محدود، فالعقاقير التي تقدم للمرضى في هذا المكان تحد من حركتهم وتنقلهم، يقول الطبيب: " في هذه العنابر حالات تأكدنا من إصابتها، ولولا العقاقير لأحدثت في نفسها وفي غيرها ضرراً." (2)

إن هذه الأدوية والعقاقير يرفضها البطل لأنه يعرف حقيقة تأثيرها على الفرد وعقله ابتسم سليم وقال :"العقاقير!..نعم ...ذلك المخدر الذي يعطل الحركة والكلام، إنه وسيلة وقتية للتخلص من المريض ريثما تلفتون إلى غيره."(3)

فمثلما يفرض هذا المكان هذه العقاقير المخدرة فانه أيضا يفرض عليهم نوعا معين من اللباس كشارة عن الجنون أو عن الانتساب لهذه المصحة فكأن هذا اللباس(المنامة المخططة)مثار سخرية البطل واستهزائه يقول:" ألسنا سجناء المصحة، وهؤلاء هم السجانون؟ إن هذه المنامة لم تكن من اختياري إنها من خبث بعض الأبناء حتى يضع على كتفي شارة الشذوذ. "(4)

وكما يفرض على المجنون مثل هذا اللباس فعلى الممرضين والأطباء ارتداء مآزر بيضاء، تميزهم عن المرضى و التي أصبحت تمثل حاجزًا بين الطبيب و البطل سليم و الحوار الذي دار بينهما يبين ذلك يقول سليم:" و أنت تضع على جسدك هذه البزة البيضاء، إنها تحول بيننا، تصنع منك السليم و تصنع مني المريض العليل، إنها مبدأ المفارقة بين

---

(1) نفسه، 62.
(2) نفسه، ص15.
(3) نفسه، ص15.
(4) الرواية، ص160.

عقلين." (1)، " فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي. " (2)

لقد أوجدت الرواية سلسلة من العلاقات الاجتماعية داخل المستشفى بين الموظفين و الزائرين من وراء جدرانه، الذي أصبح فضاءً لتلاقي الأفكار و تبادل الآراء وخلق الصداقات و تلقي المعرفة، حيث امتلك طاقة انجازيه واضحة على المستوى الدلالي، فهو ليس مجرد بعد هندسي إقليدي بل فضاء حافل بالرؤى الفكرية والإيديولوجيات المختلفة.

و يمكن حصر هذه الجلسات التي قامت بها الشخصيات في أماكن محددة في الرواية و هي تمثل مقامات واقعية في الجدول الأتي:

المقامات		الشخصيات	فضاء المجلس
1	ا	الطبيب – سليم	مكتب الطبيب غرفة المريض
2	ل	سليم – أسمهان	غرفة المريض
3	م	حمدان + سليم + عائشة	غرفة المريض
4	س	سليم + العم حمدان	ساحة المستشفى
5	ت	سليم + رفيق + الطلبة	مكتب الطبيب
6	ش	رفيق + العم حمدان	مكتب الطبيب
7	ف	سليم + بعض الأصدقاء	غرفة المريض

(1) نفسه، ص36.
(2) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص71.

8	ى	العم حمدان + سليم عائشة + سليم سليم + الطبيب	ساحة المستشفى غرفة المريض مكتب الطبيب

جدول يمثل: الأماكن المحددة في الرواية

من خلال الجدول نلاحظ أن **حبيب مونسي** اختار المكان المغلق مبدئًا لحركة شخصياته الرئيسية و الثانوية، حيث قام بتحديده أكثر عندما تمركزت الحركة بين أماكن ثلاثة: غرفة المريض، مكتب الطبيب و ساحة المستشفى، و حيال ذلك عمد إلى إبراز المكان مليئًا بالدلالات الذهنية المتعددة و العميقة.

و ضمن هذا السياق كله جاء وصف المكان الذي يشكله المستشفى في الرواية مقتضب جدًا، كما أنه لم يهتم بالأثاث و العناصر الحكائية الملموسة إلا ما ورد في سياق الحكي: السرير، المقعد، مكتب...

ويمكن أن نستخرج بعض الأمثلة من الرواية: " فيخرج سليم و دفتره إلى مقعد بين أشجارها."[1]" و تقدم إلى المكتب، ثم سلم على الحضور(...) قام رفيق من مقعده." [2]
" دلف الغرفة جمع من الرجال و قصد أحدهم سرير سليم (...) و استقروا على المقاعد التي قدمتها لهم أسمهان" [3]

يبدو أن حبيب مونسي ترفع عن سطحية الوقائع المعطاة لذلك قلت مدونته مما يسميه بوتور بـ " فلسفة التأثيث " و ركز على الشخصية و أفكارها.

لقد أصبح الفضاء في الرواية يمثل نسقًا مرجعيًا ذا دلالة و خطابًا مركزيًا و إيديولوجيا، إذ ينهض إطارا للحدث الحكائي و مجالاً لتحرك الشخصيات حيث بدأ هذا المكان الضيق ينفتح شيئًا فشيئًا لأن البطل تفاعل مع الشخصيات و تقرب منها، فأصبحت أفكاره مقبولة ومرحب بها و بدأ يجد فيهم باب التقبل و الترحاب.

---
(1) الرواية، ص81 .
(2) نفسه، ص134.
(3) نفسه، ص184.

فلقد اتخذ البطل وظيفة تعليمية داخل المستشفى مرة مع العم حمدان الذي طلب منه أن يعلمه كيفية القراءة، ومرة أخرى يعرضه الطبيب رفيق على مجموعة من الطلبة لتشخيص حالته الغريبة، فكان بالنسبة لهم في أول الأمر مجنونا وبعد محاورته وتبادل الأفكار بينهم أعجبوا بأفكاره جعلوا منه أستاذا لهم يعلمهم كيفية استنطاق الصور والأفلام قالت أحدى الطالبات: " اقترح أن يزورنا السيد سليم ليقدم لنا دروساً في الجامعة."(1) لذلك أضحى الجنون شيء محبوب وممتع إليه عندما قال للطبيب: "لماذا تصر على اتهامي بالجنون..إن الذي بي نعمة وليست جنونا، لا عليك كن مجنونا ساعة من نهار ثم وازن بين جنوني وجنونك." (2)

شكل هذا الفضاء تجربة جديدة على البطل سيحاول الاستفادة منها يقول: " ولكنها تجربة جديدة علي لذلك فأنا أقبل بها علني أعرف كيف تميزون بين الصحيح والعليل، بين العاقل والمجنون."(3)

تتفرع المواضيع وتتشعب ولكنها تدور حول قضية محورية الواقع المعيش هذا المجال الذي تؤطره رؤية الأديب المؤدلجة، ومنه تتجلى أهمية الفضاء الذي يمكن اعتباره كعامل مساعد على إيصال الخطاب المنقول عن أحداث الرواية وأحداث تصور أو انطباع لديه.

لقد أشار الراوي إلى أفضية أخرى مندثرة أثناء حديث البطل مع الشخصيات الأخرى هذه الأفضلية غير فاعلة وإنما وردت في سياق الكلام، عبارة عن مؤشرات مرجعية تحيلنا إلى أمكنة واقعية ذات مواصفات معروفة تمثل رموزاً لصور تاريخية ثابتة في سجل الأمة عبر ذاكرة الأماكن بعينها، تكتنز دلالات عريقة تعتبر شواهد حقيقية صادقة عن حياة كانت تنعم بالحكمة والتطور والسلام، تحلينا إلى صورة الوعي القائم في المعتقد الذهني لهذه الأمة والذي تجده ماثلاً في مختلف هذه الرموز والآثار المكانية، ذلك أنها تفجر التاريخ كلما استوقفت القارئ عندها.

فنجد البطل يقدم وصفا لأحد هذه الشواهد العريقة بلاد إرم ذات العماد:" وماذا يقول العقل الحديث في خبر الله عزّ وجل عن إرم التي لم يخلق مثها في البلاد والنفي يستغرق

(1) نفسه، ص139.
(2) نفسه، ص42.
(3) الرواية، ص10.

الاستقبال في القرآن الكريم.. إرم التي وصفها المؤرخون وجعلوا أعمدتها من ذهب وأرضها من الفضة ؟ هل اختفت كلية." (1)

"فذات العماد الذين كانوا يسكنون العمد التي لم بخلق مثلها في البلاد، أي لم يخلق مثل هذه القبيلة في قوتهم وشدتهم وجبروتهم انعم الله عليهم فيما رزقهم من الأرزاق الدارة وجعلهم في أمن من المحذورات أنبت لهم من الجنات، وفجر لهم من العيون الجاريات واخرج لهم من الزروع والثمرات، وقوله:(وتنحتون من الجبال بيوتا فارهين) فإنهم كانوا يتخذون تلك البيوت المنحوتة في الجبال أثراً وبطراً وعبثا من غير حاجة إلى سكناها وكانوا حاذقين متفننين لنحتها ونقشها"(2)

فهذه الأمكنة هي التي يحاول البطل أن يبني متخيله الذهني وتصوره المستقبلي عليها فيقيمها في ذاكرته بعدما نسوها الناس و تجاهلوها، إنها **المقامات المنسية** يقول:" إن الشواهد على هذا التنوع تصب في مجرى واحد مجرى الحقيقة الأولى .. الكعبة أول بناء والآثار على صحراء تنغازكا ليست عبث عابث (...) والدوائر الحجرية ميقاة وغير." (3)

يبقى المستشفى في الرواية هو الفضاء المهيمن بل محل تبئير لمجمل وقائعها وحافزا بالنسبة لحركة الشخصيات وأفكارها، فالفضاء في هذه الحالة يتجاوز الدلالة على المكان ليعكس أبرز إشكاليات الراهن ويحمل موقف الكاتب منها تصورا وفعلا.

" فالمكان في الرواية هو خديم الدراما، فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به شيء ما، فبمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث."(4)

ومن ثمة ينهض المستشفى فضاءً دالاً في الرواية، فهو فضاء استعادة الوقائع والشخصيات وهو إلى ذلك الفضاء الذي تحقق فيه مشروع البطل الذهني ومشروع الكتابة على الدفتر الذي يلازمه دائماً، ليجعل منه هو الآخر فضاءً عجيبا مغلقا لا ينفتح إلا بتعويذة

---

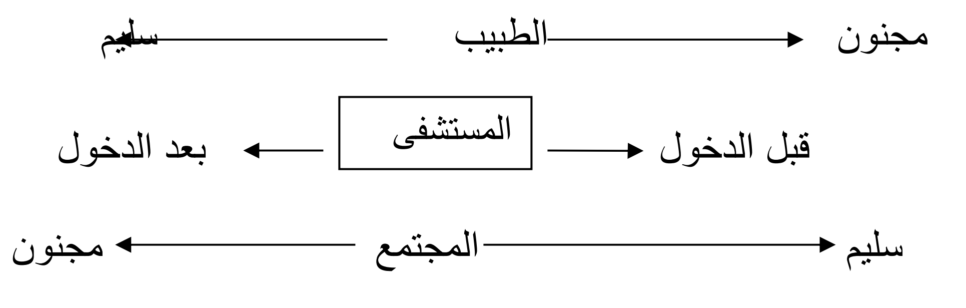
(1) نفسه، ص165.
(2) أبي الفدا إسماعيل: تفسير القرآن العظيم، ص342، ص343.
(3) الرواية، ص91 .
(4) حسن بحراوي: مرجع سابق، ص30.

واحدة وهي القراءة، ففي أول لقاء بينه وبين العم حمدان قال له:" يقولون أنك قد وضعتنا كلنا في دفترك .. وأننا لا نستطيع الخروج منه أبدا إلا بالقراءة." (1)

إن التجسيد يصبح مجموعة من وسائل التعبير ننقل من خلالها صورنا إلى الآخرين، فالخيال هو الملكة الأساسية فانه يمكن القول بأسلوب **شوبنهاور**: " العالم هو خيالي أنا. "(2)

إن هذا الفضاء - كما قلنا - يمثل فضاءً معاديا بالنسبة للبطل لأنه وسمه بصفة الجنون، فهو قبل دخوله إليه كان بالنسبة للأطباء مريضا عقليا لكنه أمام المجتمع سليما وسويا، فبمجرد دخوله إليه وخروجه منه أصبح أمامهم مجنونا وإن اثبت الطبيب عكس
ذلك، هذا ما قاله البطل للممرضة عندما أخبرته بموعد خروجه: " لم أكن أطمع يوما أن أكون مجنونا، وها أنتم تجعلون الناس ينظرون إليَّ على أنني مجنون...سيرفعون عني القلم، سأفعل وأقول ما أشاء ومن يجرؤ على محاسبة المجنون؟ "(3)

ويمكن أن نمثل علاقة الشخصية بالمكان قبل و بعد الدخول إلى المستشفى بالثنائيات الضدية والمتمثلة في المخطط الآتي:



الشكل رقم16: حالة البطل قبل وبعد دخول المستشفى

(1) الرواية، ص82.
(2) عن: غاستون باشلار: جماليات المكان، ص145.
(3) الرواية، ص232.

هكذا قدمت لنا الرواية فضاء المستشفى من خلال عرض مجموعة من الانطباعات والتصورات سعيا وراء إحداث المقرؤية الضرورية التي تجعل منه نسقا مرجعيا ذا دلالة وخطابا رمزيا وإيديولوجيا، حيث اختار المؤلف هذا المكان دون الإشارة إلى أماكن أخرى خارج جداره وأبوابه.

يقول ميشال بيتور: "لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد وإذا ما بدا أنا الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى "(1)

وأمام سطوة الفضاء وانغلاقه تنفتح فسحة أو نافذة في ذهن البطل، تطل من كوة صغيرة على عالم متخيل تكسر الجدران السميكة وتمنحه فرصة الولوج إلى فضاء منفتح على أفاق واسعة مستحضرة عبر الهذيان أو أحلام اليقظة أو التذكر، هذه الحركة نابعة من عجزه أمام تغيير الواقع، وهذه تقنية خاصة اعتمدها الكاتب في روايته، "فالفضاء المستحضر عبر أحلام اليقظة في حالة اللاوعي يثبت أهميته وقيمته في أحداث التوازن والمتعة النفسية وتجاوز اللحظة الزمنية التي تفيد الفكر وتخضعه للواقع ." (2)

فالفضاء بالنسبة إلى سليم فضاء معاديا لرتابته و سكونيته لأنه وجد نفسه مجبرا على النزول فيه، ليمارس الهروب إلى أفضية خيالية أو مجازية يمارس فيها طموحاته وأفكاره، إن هذا الانتقال يحقق التوازن ويؤكد الذات ويجلب السعادة، فهذا **الفضاء الهروبي*** المنجز على مستوى المتخيل يقف عند البطل في مقابل الفضاء الواقعي.

وعليه فالمكان الحسي المألوف مكان وظيفي في حين أن المكان الخيالي أو الوهمي مكان بنيوي، فهو جزء من بنية الكون ومن بنية فكر الإنسان، وعندما يختلط الفكر الخيالي والأسطوري بالواقع تصبح الحدود بين داخل الإنسان وعالمه أو بين الذات والموضوع باهتة، وهذا مرده إلى الصراع اللاشعوري للإنسان منذ القدم بين النظام والفوضى والنور والظلمة بين السامي ومتدني.(3)

(1) ميشال بيتور: مرجع سابق، ص61.
(2) عمرو عيلان: الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي، ص242.
(3) ينظر: نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص146.
* مصطلح وظفه عمرو عيلان في كتابه : الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي، ينظر الكتاب، ص226.

إن الفضاء أصبح يشكل في الرواية العنصر البنائي الأساسي في بناء الدلالة لأنه يمثل نقطة انطلاق البطل إلى رحلاته الخيالية المختلفة حيث الأفضية المفتوحة والمتسعة، وستحاول تحليل هذا الفضاء باعتباره مكمل للفضاء الواقعي ومن هذه الناحية سيسعفنا هذا التحليل على وضع اليد على أهم الصفات والتحديدات التي ينبني عليها المكان الروائي وبالتالي ستفتح أمامنا أفق الدلالة الشاملة التي ينهض عليها النص.

2-2– فضـاء المـتخـيـل (الفضاء المفتوح):

تعتبر الفضاءات التي شكلها البطل في ذهنه وخياله عالم المغامرة الذي تحول إليه بطريقة يكتنفها الغموض و التعقد لتتحول بشساعاتها وأحجامها داخل الشخصية.

إن الفضاء الخيالي الوهمي الذي رحل إليه البطل في حالة من حالاته ليرمز إلى العجز عن التأقلم مع الواقع المعيش وشدة معاناته." وتأسيسا على هذه الصورة المجازية يسعى السارد إذ يشكل عالما وهميا وأمكنة واهية مهزوزة الكيان من المنظور الواقعي إلى تسكين الوجع والتخفيف من ثقل المصاب. "(1)

فالفضاء المغلق الموجود فيه يعكس مظاهر تأزمه، أمّا فضاء المتخيل يعكس مظاهر حريته وانعتاقه، "فالفضاء النفسي يتأسس في الذّاكرة." (2)

"إن الفضاء النفسي المجازي هو بمثابة هروب من كوابيس الواقع ولا يؤسس مشروعا مستقبليا بقدر ما يرمز إلى قيم ذاتية للشخصية تنتظم كمعامل نفسي يسمح بانطلاق الشحنات المكبوتة وإعادة التوازن."(3)

" فهذا المكان ليس له وجود واقعي يمكن للقارئ أو السامع أن يتحقق من واقعيته، ولكنه إنتاج فعل السرد لا غير ولا ينبغي أن يكون أي حيز أخصب ولا أشسع مساحة ولا أرحب مدى ولا أبعد أفقا من الحيز الخرافي الذي لا تجد له حدودا، فهو نتاج أصيل للخيال الشرقي الخصيب العجيب معا."(4)

---

(1) بشير الوسلاتي: مقاربات في الرواية والأقصوصة، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، ط1، 2001، ص79.
(2) عمرو عيلان: الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي، ص241.
(3) نفسه: ص241، ص242.
(4) عليمة قادري: مرجع سابق، ص127.

فسمات المكان في هذه الحالة نائية عن الواقع حبلى بالأبعاد مشحونة بالإيحاءات والدلالات المتباينة، فالفضاء هنا يبدو مشدوداً إلى محركات خفية يديرها الراوي (سليم) لأنها من صنعه، فلقد قام هذا العالم على تيمة **"الرحلة "**حيث تحول البطل إلى المغامر الشهير: **السندباد البحري** الذي عرف بالتجوال والحركة والتنقل من مكان للآخر، كما التقى هذا البطل الخيالي بشخصيات أخرى هم من أهم الرحالة سواء عند العرب أو الغرب أمثال: جلجامش، ابن بطوطة، روبنسون، كروزو....

"فلقد كانت الرحلة وكذا السفر حاضرين في الحياة العربية منذ القدم، و كان التنقل في أرجاء البلاد العربية بصحرائها الشاسعة الصعبة القاسية ومنها إلى البلاد والأمصار القريبة ديدنهم، وقد اخبرنا القرآن برحلتي قريش المشهورتين: رحلتي الشتاء والصيف، ولهم في كل هذه أخبار وقصص، ثم رحلات الحج بعد ظهور الإسلام ورحلات طلب العلم إضافة إلى أنواع أخرى كثيرة منها الرحلة الرسمية ذات الطابع السياسي.**"**[1]

فالحركة بدأت منذ أن بدأ البطل رحلته للبحث عن المعرفة، حيث احتوت الرواية على ألفاظ وعبارات دالة على الرحيل والسفر مثل: أبحر، رحل، عدت، لما وصلت، تطواف.. وهذا يتطلب حركة، والحركة تتم في أفضية معينة لها نقطة بداية ونهاية.

تتطابق مختلف الرحلات في المقامات تقريبا وتتوازي حيث قامت على مسار خطي واحد وهو **مسار الذهاب** الذي يتميز بغناه بالمغامرات والأحداث، أما **مسار العودة** لم يهتم الراوي به أبداً و نمثل مسار الرحلة بالخط الأتي:

البحر ← **السفينة** ← **الجزيرة** ← **الغابة** ← **المدينة** ← **القصر** ← **البحر**

أما المقامة الأخيرة اختلف مسارها عن الرحلات الأخرى ونمثلها كالآتي:

الصحراء ← **الواحة** ← **المدينة** ← **القصر**

---

(1) إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، الأنواع و الوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،1008، ص84، ص85.

لقد تنوع المكان في المقامات واختلف وفق منطق سردي خاص فاتخذ أبعاداً مختلفة مشكلا تقنية سردية استثنائية حيث كان الأبطال ينتقلون من مكان لأخر دون سابق إنذار فتداخل الفضاء المرجعي على العجائبي مع التخييلي.

2-2-1- فضاءات مرجعية:

"وهي كل الفضاءات التي يمكننا العثور على موقع معين لها، أما في الواقع أو في أحد المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة "(1)

فالكاتب يريد أن يحقق نوعا من المطابقة مع الواقع ولتجسيد آثاره في متخيلة ووجدان القارئ، فالمقامات تزخر بفضاءات مرجعية كثيرة المندثرة منها و الباقية، و التي تجلت من خلال أسمائها أو ذكر بعض صفاتها " لذلك يمكن الانطلاق من الاسم والصفة لتحديد مرجعية هذه الفضاءات. " (2)

إن واقعية المكان تواجه القارئ منذ البداية وتضعه في إطار واقعي، فالمدن والبحار التي جاءت في المقامات لها وجود واقعي أو تاريخي معروف وهي كما أطلق عليها **عبد المالك مرتاض** الحيز الجغرافي: "وهو المكان المحدد جغرافيا وواقعيا والذي يعرف بسماته وخصائصه التي يعرفها العام والخاص." (3)

ولقد تمت الإشارة إلى مدن وأقاليم وبحار معروفة والتي تحيل إلى مساحة حقيقة في الخارطة الجغرافية للعالم مثل: الهند، البصرة، المحيط الأطلسي.... فالفاعل المركزي(البطل) كان ينطلق من الشرق إلى الغرب، ففي المقامة الثالثة أشار جلجامش إلى خط سيره يقول: "كانت رحلاتك يا سندباد كلها في بحر القصبة من أرخبيل مطلع الشمس.. أما أنا فقد سرت إلى الغرب في بحر الظلمات، وهذا الخط المتعرج هو المسار الذي سلكته بحثاً عن عين الحياة." (4)

---

(1) سعيد يقطين : قال الراوي، ص243، ص244.
(2) نفسه، ص144.
(3) عن:عليمة قادري: مرجع سابق، ص126.
(4) الراوية، ص70.

وفي المقامة الرابعة أشار السندباد إلى أماكن بأسماء حقيقة، حيث كانت تمثل البصرة دائما نقطة انطلاقه وعودته، قال: " تدفع المركب في رفق نحو ما كنت احسبه جزر الهند الشرقية، كانت الحمولة التي اكتظّت بها بطن السفينة مزيجا من الأقمشة والزرابي الفارسية التي شحنتها من ميناء البصرة(...) وأن المحيط الهادي لن تباغتني فيه الزوابع والعواصف." (1)

أما ابن بطوطة في المقامة الخامسة حكى لنا أحداث مغامرته التي دارت بالهند يقول: "كنت ذات يوم في تطوافي ببلاد الهند، قد نزلت بها ضيفا. "(2)

يتبين لنا أن الفضاءات المرجعية سواء من خلال أسمائها أو صفاتها الدالة توظف باعتبارها فضاءات حقيقة واقعية ليوهم الراوي القارئ بواقعية الأحداث وصدقها وان كانت خيالية، حيث تتخذ تلك الفضاءات بوجه عام طابع العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات.

فأغلب المقامات ينتقل فيها أبطالها من الأماكن المرجعية الواقعية إلى الخيالية العجائبية، **وعبد الفتاح كيليطو** يرى أن شروط حدوث الحكاية والفعل السردي هو الحركة يقول:" الشرط الأساسي للحكاية هو الانتقال، أي اجتياز العتبة الفاصلة بين فضائين."(3)

2-2-2- فضاءات تخييلية عجائبية:

" نقصد بالفضاءات التخييلية مختلف الفضاءات التي يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها سواء من حيث اسمها الذي تتميز به أو صفاتها التي تنعت بها(...)، نجدها اقرب من وجهة محددة إلى الفضاءات المرجعية وتتصف ببعض صفاتها لكنها غير قابلة لأن تحدد مرجعياً."(4)

فلقد تمت الإشارة إلى بعض الأماكن السردية التي ليس لها وجود على خارطة العالم وهي أمكنة باهتة المعالم ليس لها حدودا معلومةًَ لا توحي من خلال أسمائها أو صفاتها إلى فضاء معروف حيث خصها الراوي بأسماء تخييلية مركبة مثل: ارض ساحرة، واحة

(1) الرواية، ص119، ص120 .
(2) نفســه، ص175.
(3) عبد الفتاح كيليطو: مرجع سابق، ص97 .
(4) سعيد يقطين: قال الراوي، ص246.

الأرض السابعة، وادي الزوابع...وهذا مقطع يوضح ذلك : "لقد عثرنا عليكما في وادي الزوابع وحملنا كم معنا (...) وفيها تكلم هذا وأشار عن واحة الأرض السابعة. "(1)

والملاحظ أن الراوي أفرط في استعمال المخيلة المبدعة، حيث جعل المتلقي يغوص في عالم مجهول عالم خالٍ من السحرة والجن والشياطين ولكنه "عالم عجيب يسيطر عليه سحر الشبه العلمي، وتتحكم فيه عناصر العجيب من حذف المسافة واكتشاف أكثر مظاهر الفضاء بعيداً عن المألوف."(2)

فعجائبية هذا الفضاء تكون من زاوية الرؤية التي تتخذها لمعاينته، فاغلب الشخصيات في مغامراتها وصلت إلى مدن مجهولة والتي لم نتعرف على أسمائها، لكن كل راو قدمها لنا بصفاتها الدالة على خصوصيتها و فرادتها التي توحي بطابعها العجائبي الذي يميزها عن الفضاءات الأخرى، فهذه المدن كانت تظهر وتختفي وبالتالي سنعتمد في تحليلنا لها على البعد البصري من خلال ظهورها واختفائها عن العين.

2-2-2-1- الفضاءات الظاهرة:

" تتسم الفضاءات العجائبية الظاهرة بكونها مرئية ومفتوحة أو مغلقة لكنها في الحالتين تظل بارزة ويمكن لكل من اقترب منها أن يعاينها، لذلك ميزنا داخلها بين المباح والمحظور، فالمباح منها يمكن لكل شخص كيفما كان أن يدخل إليها، أما المحظور فلا يمكن الدخول إلى فضائه إلا بعد فك رصده ومعرفته." (3)

نجد الفضاءات الظاهرة في المقامة الأولى والثانية، حيث يمكن لكل شخص أن يراها وهي أفضية مباحة طبيعية والتي لم تتدخل يد الإنسان لإقامتها أو تشكيليها، إنها وجدت هكذا منذ الأزل بصورتها الخاصة ومميزاتها الطبيعية.(4)، و هذا مقطع من المقامة الأولى يبين أن فضاءها فضاءً ظاهرً مباحاً يقول السندباد:"كانت خطواتي تقودني إلى قلب الجزيرة دون أن اشعر بالتعب(...) حتى وقفت أمام بناء ضخم من الحجارة البيضاء." (5)

---

(1) الرواية، ص216.
(2) الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2005، ص84.
(3) سعيد يقطين: قال الراوي، ص255.
(4) ينظر: المرجع نفسه، ص255.
(5) الراوية، ص50، ص51.

هذه الأفضية بالنسبة لعلاقتها مع الأشخاص منها المهلك و غير المهلك، فان في المقامتين السابقتين نجدها أفضية مسالمة غير مهلكة حيث رحبت بمغامريها، فكانت تمثل منبع السعادة وفرحة ومعرفة لهم، يقول السندباد: "إن الجزيرة تحتفل بمقدمي أيم احتفال، إنها تجدد زينتها لاستقبالي لقد تركتها تعد اللقاء كما تستعد الزوجة اللبة لاستقبال زوجها، تنثر الزهر على الدرب، وترش الرياحين على النمارق والزرابي."[1]

2-2-2-2-الفضاءات الباطنة:

تضع الفضاءات العجائبية الباطنة في مقابل الفضاءات الظاهرة لأنها بوجه عام تحت أرضية أو تحت مائية أو مجهولة، لذلك لا يعرف أحد مكانها، أو أنها تظهر وتختفي في كل مرة لأسباب طبيعية أو اصطناعية. [2]

فالفضاءات التي وصل إليها الأبطال في المقامة: الثالثة والرابعة كانت مختفية لا تظهر للعيان، وهي ليست فضاءات مباحة يمكن لأي شخص الدخول إليها، وإنما فضاءات محظورة تدخلت يد الإنسان في تشكيلها وإغلاقها.

من خلال هذه الحركة للأمكنة يبدأ الخطاب الغرائبي في التموقع وقد نتساءل أين كانت هذه الجزر؟ لماذا تظهر وتختفي و ما هي الأسباب لذلك؟

فالفضاء **المحظور الاصطناعي**: فضاء مغلق توجد أرصاده في بابه وتمنع من الدخول إليه، حيث قام عتاة الكهان أو الحكماء بوضع هذه الأرصاد والأقفال السحرية لإخفائه عن أعين الناظرين لغايات ومقاصد معينة، فلا يمكن الدخول إليه إلا بفك طلاسمه.[3]

هذه الفضاءات منغلقة على نفسها و بالتالي هي ملك لجماعة معينة تحاول الحفاظ على عالم المدينة الداخلي لأسباب مختلفة، فعادة ما تكون هذه المدن زاخرة بالحياة والتطور والازدهار، فجلجامش كان يبحث عن أرض عين الحياة الأرض المفقودة بالنسبة للآخرين

---

(1) الرواية، ص40.
(2) ينظر: سعيد يقطين : قال الراوي، ص264.
(3) ينظر: المرجع نفسه، ص261.

لكنها معلومة وظاهرة أمام عينيه حيث سأله السندباد عنها:

"وهل وصلت إلى الأرض المفقودة

نظر إلي مندهشا وقال: لم تمسها الأرض المفقودة ؟(...)

لأنها كذلك وأهل زماني لا يزالون يبحثون عنها في أعماق بحر الظلمات،هناك اعتقاد بأنها قد غرقت دفعة واحدة جراء زلزال عنيف أو انفجار هائل." (1)

إن هذه الجزيرة التي وصل إليها جلجامش كانت مختفية وسط البحار، بسبب ستار حاجز عجيب قال عن أصحابها: " وقد خول لهم ذلك العلم استحداث ستار حاجز يستر الجزيرة عن أنظار الغرباء، إنك تقترب من شواطئنا فلا تشاهد سوى امتداد البحر وكأنك أمام مرآة تعكس لك الوجه المقابل للبحر." (2) ، فحكماؤها حاولوا حمايتها من الأفكار الغريبة التي يمكن أن تشوه حياتهم فصنعوا هذا الحاجز السحري.

فإذا كانت الأرض التي وصل إليها جلجامش اختفت وسط البحار فان أرض السندباد اختفت في أعماق الأرض تحت ستار رخوي، و المقطع الآتي يصف ذلك: " كانت خطواتي تدفعني إلى الأرض الرخوة حتى لامسني شيء بارد وخاط لحمي وعظمي فهممت بالنكوص وراءه لكنه أسرني من جميع الجهات، فوجدت نفسي أغوص فيه(...) وانفتح أمامي عالم آخر من شجر وأحراش قصيرة تنتهي ببناء شاهق." (3)

فكل جماعة تريد أن تنغلق عن فضائها تريد بذلك تحصين ذاتها، فينغلق المكان أو يختفي خوفا من الأعداء أو هروبا من أمر ما، فهذه الأرض التي وصل إليها السندباد أرض الساحرة في الأصل ليست لها وإنما سلبتها من أصحابها شيوخ الجزيرة وحاولت إخفاءها عن الناس وعنهم يقول أحد الشيوخ: " صنعت لنفسها الجدار الذي يحميها من المغامرين و الطفيليين الذين يقتربون من القصر، وقد وجدنا عنتا كبيرا في الاستيلاء عليه..." (4)

فبمجرد زوال هذه الأسباب التي دفعت بأصحاب المكان إلى إخفائه تصبح فضاءات ظاهرة مباحة لأي شخص، لتحاول إخفاء نفسها مرة أخرى بمجرد إفشاء البطل هذا السر

(1) الرواية، ص70، ص71 .
(2) نفسه ، ص71.
(3) نفسه، ص132.
(4) نفسه، ص146.

فجلجامش يتعهد لأصحاب الجزيرة بأن لا يفشي سرهم بعد أن تكشفت له يقول: "بل لن أفشي لكم سرا أبدا ..لست طالبا لمال أو جاه وسلطان أنا طالب معرفة فحسب." (1)

أما السندباد عندما كشف سر الساحرة تجلى المكان وظهر قال أحد الرجال: "لقد طهر الرجال المكان ليعود إلى حالته الأولى، غير أننا لن نتركه هنا سنرحل به إلى كوكبنا." (2) فلقد اختاروا نقله إلى مكان آخر للحفاظ على خصوصيته وعلى أشيائه من أن تنالها الأيادي أو تقلدها العقول، فتقام هذه الفضاءات للدلالة على علو الشأن والافتخار بها.

أما المقامة الأخيرة مقامة العم حمدان فإن فضاءها فضاء **ظاهر محظور اصطناعي** يمكن أن يراه الأشخاص ولكن لا يستطيعون الدخول إليه، حيث قام الحكماء بوضع أرصاد سحرية لا يمكن أن يفتحها إلا الكتاب ذو العين الزجاجية، والذي يعتبر حافزا ديناميكيا لفتح عدة أبواب، من خلاله تجلت وتطورت البنية الفضائية في هذه المقامة "كان حسين يمسك بالكتاب في ثبات والسيف النوراني يتغلغل في العين المطموسة(...) ثم وكأنها انزاحت في شهيق عميق راحت تتراجع بسرعة نحو الجدار الذي ابتلعها مخلفا وراءها بابا لم يكن له وجود من قبل في الجدار."(3)

فهذه الفضاءات المحظورة بمختلف أشكالها وأنواعها تبين لنا أنها ليست فضاءات مفتوحة أمام الجميع، إن اختفاءها وراء الحواجز السحرية وانغلاقها بواسطة الأرصاد له أكثر من دلالة على خصوصياتها، حيث لا يمكن أن تتجلى لأبطالها بسهولة إلا بعد إصرار وعزيمة فهي غير مهلكة لهم لأنها هي من استدعتهم، في حين أنها تأبى أن تدخل الشخصيات الأخرى لها وإن فعلت كان هلاكها، فهي تدخل من تشاء وترفض من تشاء.

فجلجامش يعترف بأن هذا الفضاء استدعاه عندما قال: "حقيقة لم أدخلها وإنما أدخلوني إليها"(4)، في الوقت نفسه الشخصيات التي كانت معه هلكت لأنها غير مرغوب فيها، فعندما

---

(1) الرواية، ص97.
(2) نفسه، ص154.
(3) نفسه، ص221 .
(4) الرواية، ص73.

سأل شيوخ الجزيرة عن أصحابه أجابه بأنهم أغرقوا جميعا، قال جلجامش: "لقد أغرقتم مركبي وقتلتم رفقتي." (1)

أما السندباد فالمكان استدعاه عن طريق حلم رآه على ظهر السفينة، وعندما رفض الذهاب إلى أرض الساحرة وجد مركبه يتحرك على غير إرادته يقول: "حولت الدفة من جديد ولكنها أبت وظلت السفينة تندفع إلى وجهتها الجديدة في سرعة كبيرة و كأن يد جبار تدفعها من خلف." (2)

فهذا الفضاء بالنسبة للسندباد غير مهلك لأن المرأة الساحرة تنتظره لكن من سيقتحم المكان معه من البحارة لا بد وانه هالك لا محالة فالفضاء مبرمج على دخول بعض الأشخاص دون غيرهم، قال السندباد للبحارة: "سأنزل بمفردي إلى الأرض فأنا المقصود بذلك النداء، ولن أصطحب معي أحد (...) أحسب أنها لن تقبل واحد منكم..ربما عمدت إلى قتلكم واحداً واحداً، ولن يصيبني منها أذى." (3)

نفس الأمر بالنسبة إلى المقامة الأخيرة فالفضاء يستدعي شخصان لا غير: حسين وعدي، لذلك وجد الكتاب بين أيديهما، فعندما سأل حسين عن القصر الذي سيذهبان إليه أجابه أحد الرجال: " إننا لا نستطيع بلوغه إنه محرم علينا.. نعرف موقعه، ولكن الذين قصدوه لم يعدوا منه أبداً. "(4)

فهذه الأفضية ترفض كل شخص غريب يحاول الاعتداء عليها، تألف الأشخاص وترسل الإشارة إليهم تنتظرهم وترحب بهم وتكره آخرين و تنبذهم، ومن هنا يأخذ الفضاء كامل أبعاده الخيالية حيث يمكن أن نلخص أبعاد وأنواع هذه الأمكنة وعلاقتها بالشخصيات في الجدول الآتي:

المقامات	رؤية المكان	مباح محظور	نوعه	علاقته بالشخصيات
م 1	ظاهر	مباح	طبيعي	غير مهلك
م 2	ظاهر	مباح	طبيعي	غير مهلك

(1) نفسه، ص75.
(2) نفسه، ص125
(3) نفسه، ص128.
(4) نفسه، ص216.

م 3	باطن	محظور	اصطناعي	غير مهلك ← جلجامش مهلك ← البحارة
م 4	باطن	محظور	اصطناعي	غير مهلك ← السندباد مهلك ← لبحارة
م 5	ظاهر	محظور	اصطناعي	غير مهلك ← حسين عدي مهلك ← أهل القفار

جدول يمثل :نوع المكان وعلاقته بالشخصية

تمثل المدن المجهولة التي وصل إليها الأبطال المدن العلمية النموذجية العالم الخيالي الموازي للعالم الأرضي الحقيقي، عالم يسوده الرخاء والتناغم ويغيب عنه البؤس والصراع.

لقد اكتنف الغموض موقع هذه المدن التي عمد المؤلف إلى الإيهام بوجودها الحقيقي، فهي تقع خلف البحار وفي الجزر المجهولة أو وسط الصحراء، وهي مدن صناعية تبقى على اتصال بالعالم الأرضي بواسطة وسائل تكنولوجية متطورة، أنشأ مختلف فضاءاتها الحياتية والعلمية العقل البشري من خلال تضافر جهود مجموعة من العلماء، وهي توفر الرخاء والأمن لمجتمعها، وهذا ما ورد في مقامة السندباد: "ستكون زيارتنا إليها مستمرة في المستقبل، نراقب الوضع دون أن نتدخل في مصيره." (1)

لقد كانت هذه المدن أشد قوة وصلابة وذلك لأن الراوي عمد إلى استنطاق صفات المكان الأساسية من خلال ذكر الخامات التي بنيت بها فهي حجارة مرمرية صلبة

(1) الرواية، ص156.

وضخمة: "حتى وقفت أمام بناء ضخم من الحجارة البيضاء يندرج في شكل هرمي نحو السماء" [1] ،" ثم نزلنا سلما من مرمر عريض الدرجات يزداد اتساعا كلما تقدمنا نحو المنبسط من الأرض المبلطة بالرخام يقابلها قصر عالي البنيان، تقوم أبوابه الستة على أعمدة من رخام ابيض منحوت"[2]

فالصخر يمتاز بالصلابة والقوة، وأراد من ذلك مدنية قوية كالصخر لا أحد يستطيع تدميرها، فهو شديد الإعجاب بأهلها فهم أيضا لا يقلون عن الصخر صلابة وصمودهم يدل على ذلك وهذا يتضمن دلالته الخاصة وتماسكه الإيديولوجي، إنها مدن تشبه مدينة إرم ذات العماد التي تكلم عنها البطل في الواقع، فكأن الراوي يحاول "تهديم الهندسة المألوفة ليبتني على أنقاضها هندسة أخرى من نسائج غريبة."[3]

إن النص المونساوي يستلهم عوالم الحكايات العجيبة من خلال توظيفه للعدد سبعة وستة، فلقد ارتبط هذا العدد بالكتب السماوية، القرآن الكريم والإنجيل، خلق الأرض في ستة أيام واستوى على العرش، الطواف حول الكعبة والرجم والسعي سبع مرات وللصوفية العدد سبعة من رموز الأسماء السبعة الأولى عندهم المسماة بالأسماء الإلهية، عدد أيام الأسبوع سبعة، لقد وظف الراوي هذا العدد ليضفي على العمل الروائي طابعا شموليا بأبعاد تراثية وثقافية عرقية [4] وللحبيب مونسي رأي في ذلك يقول: "ستة وسبعة من الأرقام السحرية التي اشتغل بها كثير من الأمم وكثير منهم لا يحسب إلا ثلاثة وخمسا بعدد الأصابع، وستا وسبعا بعدد الأيام ومن ثم فتوظيف هذه الأعداد يزيد من ظلال السحري والأسطوري في النص ويكثف الدلالة ويفتحها على التأويلات الممكنة." [5]

ويستمر الراوي في وصف هذه المدن فتتقاطع مشاهد الأزقة والباحات والمباني والروائع والحدائق والأصوات لتشكل فضاء خصوصيا وإيقاعيا خاصا، هو نفسه جوهر

---

(1) الرواية، ص51.
(2) نفسه، ص77.
(3) شعيب حليفي: مرجع سابق، ص165.
(4) إدريس بوديبة: مرجع سابق، ص238، ص239.
(5) حوار مع الروائي.

المدن، أشار الشيخ بيده فانقلبت الشاشة إلى رياض و قصور و طرقات ملساء تنزلق عليها مركبات انزلاقًا هينًا من دون صخب و على أرصفتها أناس يرفلون في ثياب فاخرة و كأن السكينة ترف على قلوبهم." (1)

لا يتعلق الأمر بعملية الوصف بل يحرص الكاتب على تقديم أمكنته بروح مختلفة تجعل المكان أكثر قربًا من القارئ، فالتحديد الدقيق للمكان هو تقنية جمالية ارتبطت بظهور الرواية الجديدة، التي تقدم هندسة صارمة للمكان.

يقول حبيب مونسي مدعما ذلك: "الرقم والشكل واحد لأن المربع ما سمي مربعا إلا لأنه يحمل بين أضلاعه أربعة من الزوايا، وكذلك المسدس والمستطيل إنما نعت هكذا ليتميز عن المربع المتساوي الأضلاع، أي أننا مع الأمكنة والأزمة في عالم الأعداد لم نفارقه أبدا، والزمان عدد والمكان عدد وهذه حقيقة فيثاغورية قديمة لأننا لا نتعرف على الزمن إلا من خلال معيار الوقت وهو معيار عددي، وكذلك الشأن بالنسبة للمكان من خلال المساحة ومعيارها عددي، غير أن الجديد في الزمان والمكان أنهما حقيقتان نفسيتان قبل كل شيء. إننا وإن تعاملنا مع الأحياز زمنية كانت أو مكانية الأجدر بنا أن نتعامل معها نفسيا وفلسفيا ساعتها سنكون أمام عوالم ذات غرائب وعجائب لا تنتهي." (2)

إن خلق هذه الأماكن الخيالية المتحركة الظاهرة أو الباطنة عوالم أخرى منفتحة، حيث كان الأبطال يصابون بالدهشة والذهول عند الدخول إليها، فهي تختزن عجائب المجهول وخوارق المستقبل، فتحيط بها الأسرار الكثيفة وغير المألوفة مما يجعلها مصدراً سردياً خارقاً، فغالبا ما تكون هذه الأفضية بعيدة عن الأماكن الآهلة بالناس، بعيدا عن المدن والعمران حيث قال عنها العم حمدان: "إنها الحضارة التي اختفت جعلتها أنت وسط البحار وجعلتها أنا وسط الصحاري." (3)

فهذه الجزر غامضة، لأنها " بصفة أو بأخرى تقع على الحدود العالم، وهي كذلك ليست في الداخل ولا في الخارج ولا حتى في العالم، بل في الحد الغامض الذي لا يمكن أن نفصل

(1) الرواية، ص130، ص131 .
(2) حوار مع الروائي.

(3) الرواية ، ص231 .

فيه الداخل عن الخارج.. فوق هذا الخط بدون سماكة، حيث يكف العالم عن أن يكون أو يبدأ في التكوين، فتبدأ الجزيرة في التشكل كعلامة للحد والاختلاف." (1)

2 -2 - 3- المجلس باعتباره فضاءً للحكـي:

يصل البطل السندباد الجديد في رحلته الأساسية إلى مجلس الشيوخ الذي يجتمع فيه الرحالة من كل مكان في العالم ليتحاوروا حول أمور حياتهم ويسترجعون مغامرتهم، فعندما سأل ابن بطوطة الجاحظ عن الهدف من وراء هذا الاجتماع أجابه:" أخبر صاحبنا عن اجتماعنا ما الغاية وراءه ؟ التفت الشاب إلى ابن بطوطة وقال: هذا لقاؤنا السنوي في مثل هذا الوقت، نجتمع فيه لتدارس التجارب التي مررنا بها، بحثا عن سبيل أقوم للخروج بالبشرية مما هي فيه ومما ينتظرها في غدها الغامض." (2)

هذا المجلس السنوي تضمن هو الآخر مجالس فرعية وردت في استرجاعات الشخصيات التي كانت حاضرة فيه، لذلك يمكن القول أن المقامات احتوت على مكانين أو مجلسين احدهما رئيسي والآخر فرعي (تقع فيه أحداث القصة).

" قد يصرف المكان الأول إلى مكان السرد ويصرف المكان الثاني إلى مكان القصة، ويبدو ذلك بوضوح في المقامات التي تعتمد بنية التأطير وتتضمن حكياً داخل حكي." (3)

" فالمجلس مقام تواصلي، وتحمل التواصلي هنا بالكامل أبعاده التي تحملها في اشتراك الإستراتيجية الحكائية، فنوع الراوي ونوع السامعين ونوع الخطاب والزمن والفضاء وشروط المجلس كل ذلك يساهم في تحقيق التفاعل بين الراوي ومتلقيه." (4)

لقد أعطى الراوي لهذه المجالس أبعادا هندسية مميزة وهذا لأنه يحاول صيغ المكان بدلالة إيديولوجية معينة توحي بمدى التطور والتقدم لمشكليها، والذين حاولوا إظهارها في

---

(1) عليمة قادري: مرجع سابق، ص150.
(2) الرواية، ص173، ص174 .
(3) عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهندي للنشر والتوزيع، ط01، 2003، ص87 .
(4) سعيد يقطين: قال الراوي، ص300 .

حلة جمالية رائعة برزت من خلال وصف الراوي، فالانتقال إلى هذه المرحلة يوحي بأنه عالم مليء بالأمان والسلم والهدوء.

وصل السندباد في رحلته الأساسية إلى القاعة المستديرة التي تمثل فضاء المجلس الأساسي حيث يصف ذلك: "ينتهي بقاعة واسعة مستديرة تحفها بسائط ونمارق يجلس عليها جمع من الناس."(1) أضحى المكان في هذه الحالة بؤرة إستراتجية خاصة بعد التقائه بشخصيات مختلفة فيه يقول السندباد: "وقادني شاب لكل واحد منهم قائلا: هذا الفتي الجميل جلجامش البحار و هذا الشيخ الوقور إنه بوذا و هذا الكهل إنه ابن بطوطة وهذا الشيخ المضطجع إنه الجاحظ ...." (2)

نجد أن الفضاء في كل المقامات تقريبا (الثالثة – الرابعة- السادسة) تتوازى و تتقارب من المقامة الأساسية – مقامة السندباد الجديد – أي أنها ذات طابع استنساخي، حيث كان كل بطل يأخذ في سرد مغامرته من فضاء مجلس آخر وصل إليه، وهذا يحدد الرؤية الفضائية المشتركة والموقف الفضائي الذي بمقتضاه يحدد رؤية معينة للعالم، فهذا المجلس يبدو منغلقًا و لكن يمثل البؤرة الأساسية لانطلاق الأبطال إلى أفضية أخرى، ليصبح بنية متكررة، " فالانغلاق المكاني خاصية البنية المتكررة على الرغم من الانفتاح الظاهري لها، فسعة حركة المكان (الأشكال المكانية) تعود في نهاية المطاف إلى الحقل المكاني الأول، فالانغلاق قائم في ضوء حركة المكان الأول وتكرار وجوده بمعنى زيادة تضاعيف هيمنته وسيطرته المطلقة على الأمكنة." (3)

عندما وصل جلجامش إلى مجلس الشيوخ قال: " إنه المعراج... يصعد بنا إلى القاعة المسدسة (...) وانفتح الباب على قاعة واسعة و كأنها ميدان فسيح الأرجاء يتوسطه مجلس دائري"(4) ، و السندباد تنتهي به المغامرة إلى مجلس الساحرة و الشيوخ يقول: " وانتهي بي الرواق أخيرًا إلى قاعة واسعة شديدة الإضاءة (...)، كان هناك جمع من الأشكال

---

(1) الرواية، ص52.
(2) نفسه، ص52.
(3) منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن، ط1، 1999، ص98 .
(4) الرواية، ص78.

الآدمية" (1)، قال ابن بطوطة عندما وصل إلى الهند: " و لما انقضى حق الضيافة جلسنا نتحادث في أمور الدين و الدنيا." (2)

فالألفاظ: يجلس، مجلس، جمع، جلسنا...كلها دالة على التجمع و التحاور بين الشخصيات و هذا يتطلب بالضرورة أن يتواجدوا في مكان ما يحدد أماكن جلوسهم والتي تكون قريبة من بعضها البعض، لذلك حدد الراوي شكل القاعة إما مسدسة أو مستديرة أو مربعة لتسهل عملية التواصل فيما بينهم.

لقد ركز الراوي على الأبعاد الهندسية ليبين الحالة النفسية التي يعيشها، فإنه يحاول التفنن في هذه الأماكن التي يفتقدها على أرض الواقع، في هذه الصورة المتفاعلة يستمد المكان" مقومات أنسنته من الفضاء التخييلي الموازي لفضاء الواقعي حيث يظهر المكان في هذه الوظيفة التخييلية بحلة مغايرة تمامًا لوضعه في الواقع." (3)

إن تأكيد الانتماء إلى فضاء المجلس يتحقق من خلال جملة من التواصلات الموازية بين راوي و مروي لهم ففي هذا المجلس يحكي راوي (السندباد، جلجامش...) ما وقع في ذاك المجلس، فضاء العالم الحكائي كما أنهم يشتركون في الدخول الجماعي و الحماسي إلى فضاء المغامرة، لأنهم يعودون إلى الفضاء الأساسي وتدور بينهم مناقشات و تعليقات عن مغامراتهم، فيندهشون تارة و يعجبون بمواقف معينة تارة أخرى ثم يستعدون مرة أخرى لدخول في مغامرة أخرى.

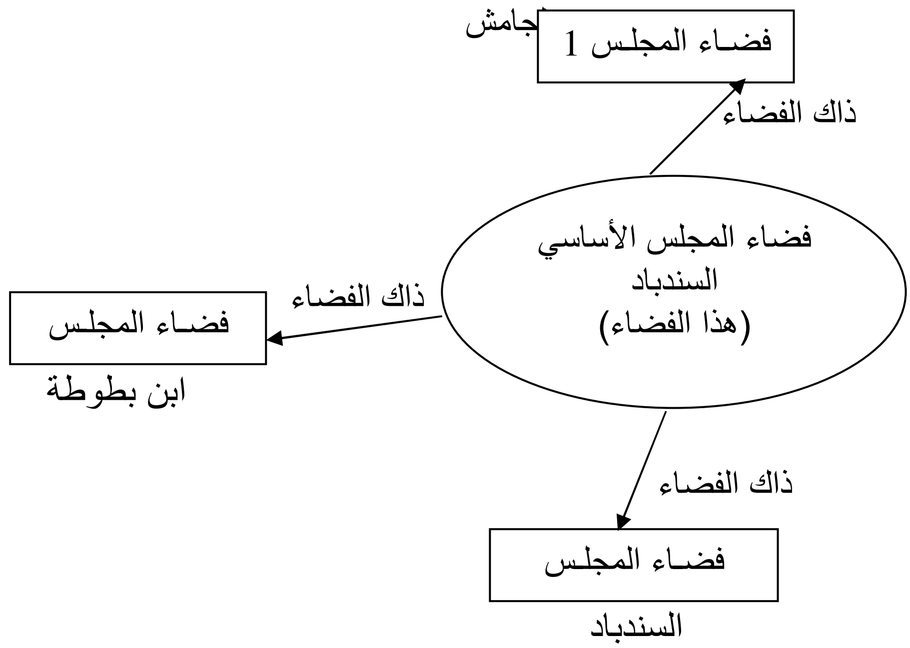
" التفت ابن بطوطة إلى الحضور، فإذا هم ينظرون إليه وقد تحلقوا حوله كما صنعوا من قبل مع السندباد، ثم تفرقوا يناقشون ما سمعوا، وهم الآن ينتظرون من الرحالة العربي أن يرفع إليهم خبراً لعله يقربهم من مطلبهم."(4)

إن الراوي اعتمد على هذه التقنية، الانطلاق من فضاء أساسي إلى آخر فرعي لأن الرواية تعددت فيها الشخصيات واعتمدت على بنية التأطير (حكي داخل الحكي)، " فهذا المكان يشكل أساسيًا ثابتًا وقائمًا لا يمكن إبعاده وتهميشه وبذلك يكون هذا المكان بمثابة

---

(1) نفسه، ص143.
(2) نفسه، ص175، ص 176.
(3) بحري لمين، مرجع سابق، ص123.
(4) الرواية، ص173.

الوضعية الاستهلالية لكل الأمكنة يوصفه يتميز بقوة الضم والاستدراج والامتصاص لكل الأمكنة التي تشكل تكرارا للمكان الأول" [(1)]، بذلك أصبح فضاء المجلس في هذه الحالة كما يقول سعيد يقطين: "عتبة الرحيل إلى فضاء الحكي "[(2)] ، ويمكن أن نمثل بنية هذا الفضاء بالمخطط الآتي:



الشكل رقم17: تفرع فضاء المجلس الأساسي

2-2 -4- أماكن العبور:

يعود هذا المصطلح (المكان المعبر) إلى الباحثة السردية **"ميك بال"** وتطلقه على أماكن مثل: الشارع، الساحات، الأروقة... فهي ليست أماكن للعيش بل مجرد نقاط انتقال سريع أو توقف مؤقت، حيث يختار كل مؤلف المكان المعبر المناسب للسفر.[(3)]

فما بين الانطلاق و الوصول نجد: المركب، البحر، الجزيرة، الغابة...فليس لتتابع الأمكنة هنا إلا أهمية واحدة هي متابعة خط السفر، خط الذهاب و الذي يشمل خط العودة أيضًا و أماكن العبور في المقامات هي:

- **البحر:**

(1) منصور نعمان نجم الدليمي: مرجع سابق، ص98.
(2) سعيد يقطين: قال الراوي، ص302، ص303.

(3) عن: عمرو محمد عبد الواحد: مرجع سابق، ص99.

فالقاسم المشترك في كل السفرات هو البحر" و البحر لا مكان لأنه لا نهائي و اتساعه يعني تعميمه، فإذا ما حسبناه مكانًا أمكننا القول أنه مكان قبلي متشكل قبل مرحلة العلم و قبل الوعي به، وعندما يكون هكذا ينتمي البحر إلى الكليات والأمكنة اللامحدودة التي تحمل نوى أفكار الواقعية و الغرائبية " (1)

و البحر هنا يطلق على كل المساحات المائية سواء أكانت بحارًا أو محيطاتًا أو خلجاناً، فهذا المكان المائي استقطب ذات الراوي، فالجزر التي وصل إليها أبطاله تقع كلها خلف البحار.

البحر فضاء مفتوح حدوده غير معلمة له في السطح لغة اضطراب الموج و له في العمق لغة الخوف و المخاطر، و له مع الريح لغة الأشرعة و التجديف و بهذه اللغات يمارس جبروته على متحديه، و الأبطال في هذه الحالة هم أعداؤه الذين ركبوا السفن تحديًا لسلطته فهو: " بؤرة مولدة و مدمرة و لكنها بؤرة متسعة مغايرة تمامًا لأية بؤرة مكانية فوق الأرض." (2)

و لعل هناك أسباب دفعت الأبطال للمجازفة بحياتهم من أجلها، فربما تكون أغراض شخصية: حب الاكتشاف و المغامرة، و البحث عن المعرفة أو البحث عن سر ما مثل ما فعل جلجامش عندما هم بالبحث عن ماء الحياة أو لأسباب شخصية.

" فالسفر عدو المكان الأليف و رفض منهجي للأمومة و السفر امتحان لطاقات الإنسان المختفية وراء العادي و المألوف، السفر توق لاكتشاف المجهول في النفس من خلال المجهول في الأمكنة." (3)

قال أحد الشيوخ لجلجامش: " أنتم مغامرون فعلاً، تركبون بحر الظلمات في مراكب بدائية و كأنكم تمتطون صهوة الموت، هذه الأعواد التافهة لا تقاوم شراسة الموج و لا تقوى على دفع يد الريح." (4)

---

(1) ياسين النصير: المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، دط، 1995، ص70.
(2) نفسه، ص71.
(3) ياسين النصير: المرجع السابق، ص72.
(4) الرواية، ص74.

استطاع الأبطال أن يطوعوا هذا المكان و يسيطروا عليه، فلقد تصارعوا مع أمواجه و اقتحموا عواصفه فنتجت بينهم و بينه نسيج من العلاقات الحميمة الوثيقة، فهذا السندباد يمتزج مع العاصفة و يتحد معها في لحظة غضب يقول: " أغمضت عيني و استسلمت لحركة المركب القلق، و أرخيت عضلاتي، ثم استندت إلى السارية الوسطى و شددت حبلاً منها حول خاصرتي يشدني إليها حتى أكون أولاً جزءًا من المركب ليتحول بدوره هو إلى جزء من العاصفة(...) حتى غدا الاضطراب هددت بتجانس معها جسدي يميناً و شمالاً، ارتفاعا و انخفاضا و إذا بشعور غامر يملأ صدري بما يشبه الفرحة الطفولية، و إذا بالمناظر المزعجة تتلاشى من خلدي." (1)

فهذه العلاقة تسمو على المكان و الزمان ببعدهما الظاهري للعيان فهي ليست علاقة الناظر للمكان، لهذا البحر المتموج وهذه العاصفة الثائرة، بل يعني هذا انبثاق طرف ثالث يتكون من هذا التداخل بوجود علاقة مثالية تولدت في تلك اللحظة، هذه الصورة المتخيلة تظل خاضعة للتأويل و هذا ما يشكل البعد الفني في الموضوع.

فالعلاقة التي أوجدتها لغة النص هي علاقة تلازمية في الحالة النفسية و الاضطراب الانفعالي بين الكائن الحي و الجمادات في الحياة، " فالبحر يمزج علاقة الماضي بالحاضر و الحياة بالوجدان، ليس سهلاً على المرء ترك جل حياته تذهب درج الرياح، فالعلاقة بين الإنسان و البحر هي علاقة الذكرى و الكدح، هي معانقة القوارب في الفرح و الحزن هي السعادة و حب الحياة هي ركوب المخاطر و الموت."(2)

هكذا لم يعد بمقدور الواحد منهما التخلي عن الآخر و لا مجال للتراجع فهذا السندباد في لحظة ضعف و هو وسط العواصف الهوجاء و الأمواج العاتية يقول :" هممت أن أدير دفة السفينة إلى وجهة أخرى عائد إلى بلدي، غرورًا آخر مضاعف، و كأنه يبدي أن أبطل ثورة الموج و أن أتحكم في شدته، أن أقول له كفى لقد غيرت رأيي لن أعاندك، لن أصارعك،

---

(1) نفسه، ص32.
(2) فهد حسين: مرجع سابق، ص146.

أريد العودة إلى بلدي و أهلي، لو فعلت و أدرت العجلة لضحك مني الموج و قهقهت الرياح."[1]

مهما طال الزمن أو قصر لا بد و أن يصل الأبطال إلى مبتغاهم فكانت محطاتهم الأخيرة في المقامات الجزر المهجورة وهي: "مكانيًا تعني الأرض المجهولة البقعة الغامضة الموقع اللامحدود." [2]

هذه الجزر جزء من البحر لأنه يحيط بها من كل جانب و ما على البطل عند الوصول إليها إلا بشحذ قدراته المعرفية و العقلية لمواجهة المخاطر الجديدة، لذلك نجد الشخصيات عند الوصول إليها ترغب في اكتشافها و البحث عن أسرارها مثل ما وصف السندباد في المقامة الثانية شعوره و هو يتجه نحو مبتغاه: " كانت خطواتي تقودني إلى قلب الجزيرة دون أن أشعر بالتعب و قد سرت سيرًا طويلاً حتى اختفى الشاطئ و غاب البحر."[3] وربما يمتلك الشخصيات الخوف و الرعب منها لأنها مجهولة لا يعرف المخاطر التي بداخلها، فالبحارة في مقامة السندباد الرابعة كمل وصفهم الراوي:"لم يكونوا مسرورين على عادة البحارة حيث يصادفون أرضًا، بل كانت القسمات تكسوها من الخوف و الحذر غشاوة داكنة." [4]

فأغلب هذه الجزر مجهولة الأصل و الموقع لذلك كانت تنسب دائمًا إلى أصحابها و بدون اسم مثل: أصحاب الجزيرة، شيوخ الجزيرة...

هذا التحول المكاني خاضع لسلطة البحر لتصبح الجزر مكان عبور إلى المدن و القصور والتي كانت تمثل نقطة الوصول.

فالبحر رمز لارتياد المجهول وهو تجربة فريدة من نوعها، فهو عالم غريب وعجيب يفقه لغة الإنسان، يتعامل معه في حزنه و فرحه في نشوته وغضبه، لأنها صفات مشتركة بينهما، ومهما بلغ الإنسان من كشف خفاياه يبقى مجهولا، يعانق السماء و يغوص في أعماق الأرض، يبقى فضاءً متكتمًا لا يبوح بكل أسراره.

---

(1) الرواية، ص28.
(2) ياسين النصير: مرجع سابق، ص79.
(3) الرواية، ص50.
(4) الرواية، ص127.

والوصف الذي قدمه الراوي للسفينة على صفحة الماء لهو أشبه باللوحة الفنية فهي صورة غنية بالتفاصيل والجزيئات، فهذا المكان بأبعاده البنائية و حمولته الدلالية يؤثر في متلقيه و يجسد الإحساس به، " فالمكان يأخذ شكله البنائي وعمقه الدلالي من خلال ما يضفيه المتلقي إليه من أبعاد معنوية." (1) و هذا ما تسعى الرواية الجديدة لبلوغه.

- **الصحراء:**

نجد في المقامة الأخيرة أن الراوي وظف مكان آخر مناقض للبحر ألا وهو الصحراء والتي تعتبر أيضًا فضاء مفتوحًا.

للصحراء معلم بارز في الذاكرة العربية لما تحمله من قيم تراثية ترتبط بالعروبة والنقاء اللغوي و الأخلاق النبيلة.

فإنبناء المكان يقدم مسارًا تصويرًا مكونًا من وحدات معجمية: (الرمال، النخيل، الواحة...) والتي شكلت حقلاً دلاليًا عمل على تجذر المحكي مكانيًا يقول الراوي: " كانت الصحراء من حولهم بحرا من الرمال المترامية الأطراف تسد وجه الأفق لا شيء فيها سوى هذه الباقة من النخيل أمامهم و كأنهم لطخة خضراء في صحيفة صفراء." (2)

و في مقطع آخر:" نظر عدي برهة ثم التفت إلى القافلة من حوله...كانت الجمال في نسق واحد تسير بانتظام." (3)

فلقد برزت طوبولوجيا المكان في هذه المقامة من خلال الامتداد و الخلاء و الجفاف مما يمنح هذا المكان سمة المكان الصحراوي بلغة شعرية.

- **الشوارع و الأروقة:**

إن الشوارع من الأماكن الهامة في حياة المدينة و هي تعد من أماكن العبور بين نقطة و أخرى، إنها أمكنة ترسم جسد الحياة و روح المارة عليها.

فسمة الانفتاح التي يتميز بها الشارع تجعله منفصلاً عن الأماكن الأخرى، فهو عبارة عن المعبر بين نقطة وصول البطل إلى المدينة و القصر المراد الذهاب إليه، و مظهر

(1) أحمد مرشد: مرجع سابق، ص138 .
(2) الرواية، ص213.
(3) نفسه، ص213.

الشارع يعكس وضعية المدينة الهندسية و الحضارية و يعكس أيضًا حالة الأفراد و تفكيرهم.

فهذا جلجامش عند تجواله في مدينة عين الحياة يصاب بالدهشة و الذهول لما تراه عيناه حتى ظن أنه الفردوس يقول: " كانت العربة تشق بنا قلب المدينة العامرة بالحركة تلف بنا حدائق بديعة التنسيق، جميلة المناظر تظللها أشجار عطرة..."(1)

كما تمثل الأروقة أيضًا أماكن للعبور داخل المبنى، فهي ممرات تنتهي دائمًا بغرف أو قاعات (أماكن مغلقة)، فالأبطال في المقامات كانوا يقطعون هذه المسافة للوصول إلى القاعة التي تمثل فضاء المجلس دائمًا، " كان الممر واسعًا يتدفق إليه نور الشمس في فتحات في أعلى الجدار ينتهي بقاعة واسعة مستديرة." (2) و في مقطع آخر: " و انتهى في الرواق أخيرًا إلى قاعة واسعة شديدة الإضاءة." (3)

يبدو أن الراوي يحاول أن يعطي وصفًا خاصًا لهذه الأماكن، فأبدع في بناءها شكلاً و لونًا و هذا يوحي بشعرية المكان.

5-2-2 - الأماكن المتحركة:

" الذي يعني به المراكب والقوارب و كل الوسائل التي تتحرك مع حفاظها على طابعها المكاني."(4)

فأهم مكان للتقريب من الأمكنة الأخرى هو المركب أو السفينة، فلا رحلة بدون سفينة و لا سفينة من دون بحر، " فالمركب جزء من تركيبة الاقتحام و نفي المجهول و فتح السبل و الطرق، فهو لدى الآخر عددًا و لدى البحار تحديًا لسلطته."(5)

ففي هذا الحيز المتحرك يحقق البطل جزءًا من ذاته، فهو موجود ضمن المركب الذي اتخذه وسيلة لامتطاء المجهول، وسيلة لمصارعة أمواج البحر و عواصفه، لذلك يتميز البطل دائمًا عن الآخرين بأنه قائد المركب و صاحب الكلمة فيه، فهو الذي يأمر بالمواصلة

(1) نفسه، ص99.
(2) نفسه، ص52.
(3) نفسه، ص143.
(4) عليمة قادري، مرجع سابق، ص126.
(5) نفسه، ص75.

أو التراجع، يأمر بنشر الأشرعة أو ضمها فأوامره تعبر عن حركة الكل(البحارة، المركب...)

فكثيرًا ما كانت هذه المراكب معرضة للتدمير و التحطيم لأنها تحاول أن تخترق أقاليم وأماكن محرمة، فلقد هجم مركب السندباد من طرف الساحرة، و دمر مركب جلجامش من طرف شيوخ الجزيرة، و تحطمت المراكب بفعل قوى الطبيعية، لكن البطل يبقى على قيد الحياة و ينجو دائمًا.

والسفينة هذا المكان المحدود يتضمن أيضًا أمكنة أخرى كالمقصورة و التي يختبئ فيها البحارة لحماية أنفسهم، فهذا السندباد يصرخ في وجه الشيخ الضرير الذي خرج من المقصورة وقت هيجان البحر: " ما الذي جاء بك ؟ لماذا تركت أمن المقصورة؟ ضحك الشيخ و قال: أي أمن يا بني؟ هل ينجيني من الموت مجرد بقائي في المقصورة؟" (1)

ومرة أخرى يحاول السندباد أن يحمي البحارة من غضب الساحرة يقول: " التفت إلى البحارة من حولي و أمرتهم بالعودة إلى المقصورة في بطن السفينة" (2)

كما ورد ذكر ألفاظ أخرى دالة على المعجم الدلالي للسفينة و هي: السارية، الأشرعة، الدفة، العجلة...

فالأبطال في هذه الحالة هم الذين يقومون بعملية الاعتداء Trans. agression لأنهم يبادرون دائمًا إلى فضاء المغامرة و يحاولون إلغاء الحد الفاصل بين البحر و البر و الوسيلة المستعملة لذلك السفينة.

وهذا رفض للبيت الأموي و توق للبيت الرجولي، فهو تمرد على المرفوض الساكن و حب للمكان المتحرك الناقل، ليصبح المركب المحطة الأولى للنقل من الأمومي إلى الرجولي، فهو وساطة نقل تربط بين مكان مرفوض و مكان مجهول، يتدخل البحر و يحطم هذا المركب الأمومي أيضًا، البحر بجبروته ضد البيت المتحرك الساكن.(3)

كما ورد ذكر العربة التي ركبها جلجامش عند تجواله بمدينة عين الحياة، و التي قام الراوي بوصفها بطريقة عجيبة فقربها إلى المركبات الفضائية: " كانت العربات المزينة

(1) الرواية، ص30.
(2) الرواية، ص124.
(3) ينظر: ياسين النصير، مرجع سابق، ص73.

بالقماش الفاتح المورد تنساب على وجه طريق ممرد، و كأنها تلامسه، بل تظل معلقة على ارتفاع قليل لا يصدر عنها ضجيج و لا صخب." (1) ،فهي تمثل أيضًا حيزًا متحركًا

توجد أماكن أخرى متحركة كالمصاعد و هي عبارة عن: غرف صغيرة مبطنة تتحرك في خط عمودي صعودًا أو نزولاً، يقول جلجامش: " دلفنا غرفة صغيرة مبطنة الجدران بقماش أخضر وما إن أوصد الشيخ بابها حتى شعرت وكأنني أصعد السماء." (2)

يمكن أن نعتبرها أيضًا أماكن للعبور، يقول مرة أخرى: " كان المعراج يهبط بنا في هدهدة لطيفة ثم إستوى أخيرًا و انفرج على فسحة أخرى." (3)

لقد ورد ذكر مثل هذا الحيز المتحرك في المقامة الأخيرة: " و فجأة تحركت القاعة نازلة إلى أسفل في سرعة متزايدة (...) كان لون الغرفة و نورها يتغير من لون إلى آخر سبع مرات." (4)

فإذا كان المكان المتحرك يحافظ على شكله خلال حركته فإن في الرواية نوع آخر، أماكن ساكنة أو ثابتة لكنها لم تحافظ على شكلها، إنها أماكن متحولة. ففي المقامة الرابعة تبدلت القاعة من هيئة إلى أخرى يقول السندباد: " تحركت في مقعدي و قد تحرك الرجال إلى هيئة تجعل من القاعة مجلس محاكمة، و فك قيد الساحرة." (5)

لقد عمد الراوي إلى تحريك بعض الأماكن ليكتسب بذلك صفة العجائبية، فكثيرًا ما كانت تظهر أبواب أو ممرات مختفية تؤدي إلى التوغل أكثر في المكان و ذلك بفك صلاسمة أو حل ألغازه، فهذا حسين في المقامة الأخيرة يوجه الكتاب لأشعة القمر فينبعث منه نور سحري: "كان حسين يمسك بالكتاب في ثبات و السيف النوراني يتغلغل في العين المطموسة، و لعب الزرقة يشتد، ثم و كأنها انزاحت في شهيق عميق راحت تتراجع بسرعة نحو الجدار الذي ابتلعها مخلفًا وراءه بابًا لم يكن له وجود من قبل في الجدار." (6)

---

(1) الرواية، ص98.
(2) نفسه، ص77.
(3) نفسه، ص98.
(4) الرواية، ص226.
(5) نفسه، ص146.
(6) نفسه، ص221.

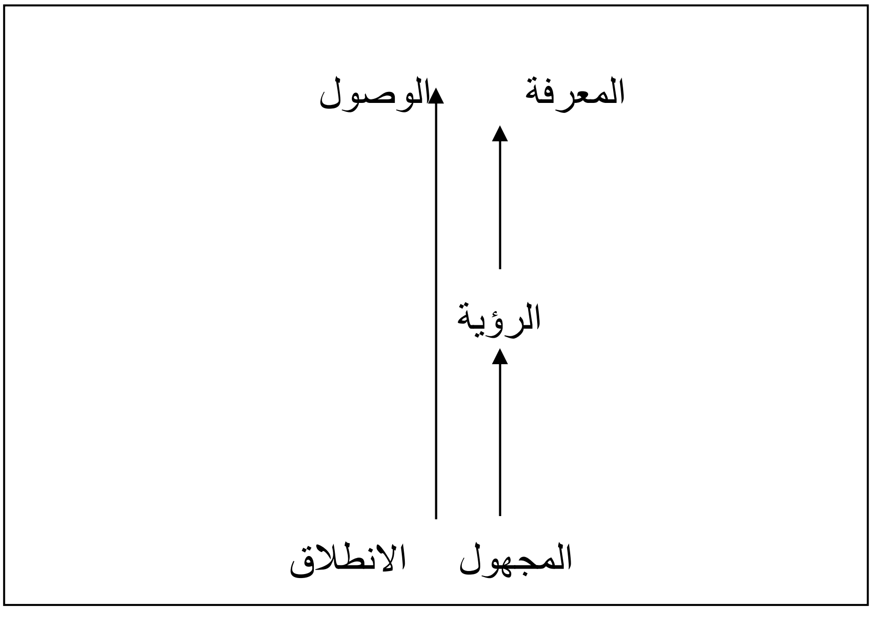
وعندما تقدم الفتية من خلف هذا الباب في رواق واسع صادفهم مرة أخرى جدار يسد النفق حيث " أقدم حسين على وضع الكتاب على الشكل المحفور في الجدار ثم دفعه بقوة حتى اتحدت آثاره البارزة بالأخاديد المحفورة في الجدار، عندها تراجع الجدار فاسحًا المجال أمام قاعة مربعة. "(1)

لقد اعتمد الراوي في بنيته للفضاء على البنية المتدرجة من العام إلى الخاص" وهي البنية التي تبدأ مكانيًا من موقع أو شكل مكاني محدد لتضم بعدها المكان على اختلاف مستويات تكوينية." (2) و هذا يسهم في الكشف عن التكويني المكاني للأبطال.

فرحلتهم تبدأ دائما من المجهول إلى الاكتشاف وصولاً إلى المعرفة، وهذه الحركة تتم وفق نسق تصاعدي يتدرج من المجهول إلى المعلوم والذي يمر بثلاث مراحل:

- السير و الحركة اتجاه المكان.
- اكتشاف المكان عن طريق الرؤية البصرية.
- وصف المكان من الداخل و فك غموضه.

و يمكن أن نلخص هذه المراحل الثلاث في الترسيمة الآتية:



الشكل رقم18: النسق التصاعدي لمعرفة المكان

(1) نفسه، ص

(2) منصور نعمان نجم الدلمي. مرجع سابق، ص93، ص94.

إن فضاء المقامات طليق واسع لا يكاد يشكو من ضيق و لا من انحصار يزخر بالتنوع و الشسوع، فالبطل تحرك في فضاءات عجائبية(Espaces merveilleux) يعبر البحار نحو الجزائر السحرية، و هذا ما جعل فضاء المقامات يتسم بعبقرية بنائها و الذي بدوره " يجسد عبقرية الأديب." (1)

فالمكان الروائي و إن كان من صنع الخيال يبقى مكانًا اجتماعيًا ذا بعد رمزي و إيديولوجي، لأنه دال على الإنسان قبل أن يكون دالاً على جغرافية محددة فعبر هذه الأبعاد المكانية تتجسد نظرة الكاتب الشمولية للكون بحثًا عن التناغم و الانسجام بين الرحلة كتنقل عبر المكان و الرؤية الإيديولوجية و الفكرية للعالم، " فالمكان المتخيل يشبه جميع الأمكنة و ربما قد يكون هذا المكان مجرد فضاء رمزي لمكان آخر مرسوم بصفة مادية و يدل على فضاء ذهني أو خفي موجود تصورًا في مكان آخر لا يصدق عليه صفة المكان المعروف (المجال النفسي مثلاً)، أو متعذر الرؤية باعتباره يدل على عالم آخر ممكن (روايات الخيال العلمي)(2)

فلقد لجأ الراوي إلى العمق الروحي للمكان سردًا ووصفًا باستحضار هذه الأماكن على مستوى المتخيل الذي سبحت فيه شخصيات مختلفة و التي تسكن فيها أرواحها الهائمة من ويلات الواقع المفروض، تفتح فجوة ذلك الفضاء على مواطن التحرر و الانعتاق.

و بهذه الصورة نستتبع تمظهرات المكان بعين البطل سليم الذي ترصد رؤيته للأمكنة التي استحضرها على امتداد العمل الروائي فهو عمد إلى رسم أفق رؤية مستقبلية متحرر من قيود واقعة و وعيه السائد.

فجمالية المكان لا تتجسد من خلال اسمه و أبعاده و صفاته فحسب بل من خلال الطريقة الفنية التي قدم بها، فالواضح أن الروائي حرص على اختراق هذه الأماكن بواسطة شخصياته لإحياء العلاقات السائدة في هذا الفضاء و ربطها بأخرى مقهورة و متدنية في المجتمع.

---

(1) عبد المالك مرتاض: مرجع سابق، ص160.

(2) محمد الدغمومي: مرجع سابق، ص83.

ففي وصفه للأماكن تحرر من التقيد ببيئة محددة أو واقع معين، وهذا يوحي بالطابع الذهني العام و البعد الإنساني الرحب، و ضمن هذا الإطار الرمزي كان الراوي يهدف إلى إقامة مقارنة بين عالمين، عالم يسوده النقاء و الصفاء و الانسجام و الجمال، و عالم تافه يفتقد لهذه الأخلاق السامية، ليجسد الحركة بين وعي قائم إلى آخر ممكن، فهذه

الحركة تختزن معنى الرواية بين عالم الموجود التافه و عالم المنشود السامي.

" فيتلون المكان المتخيل بالنفسية فيشتمله وصف ذاتي لا يعدو أن يكون صورة من ذات الواصف يكتنفها إحساس بالمرارة في حالات اليأس و إحساس بالانتشاء في حالات الأمل و التفاؤل." (1)

جاء فضاء الرواية عبارة عن إيقاع يرصد الحالة النفسية لفئة اجتماعية من جهة و يمثلها كل من سليم والعم حمدان و التي تعاني الخيبة والضياع والغربة الفكرية والجسدية، ومن جهة ثانية يبرز الفضاء وبشكل جلي انفعال الشخصيات وسخطها من واقعها فتبحث عن أماكن أخرى تتفاعل فيها وتحقق لها الراحة النفسية شكلاًً و مضموناً، فكانت فضاءات المجالس التي وصل إليها الأبطال فضاءات بديلة عن المجالس التي تتم في الواقع، فيها يحققون تبادل المعارف والخبرات، و يتواصلون بكل ما يجول به تفكيرهم إنه عالم مشرق تسهل الحركة فيه دون قيود أو رقابة، فالمجلس« ملاذًا يتم اللجوء إليه فرارًا من فضاء واقعي. »(2)

فوصف الأمكنة المتخيلة لا ينبع إلا من خيال خصب منطلق من التصوير، وهو خيال يسمح للمكان الواحد أن يكون أماكن كثيرة في أن واحد، فالبحر بالنسبة للأبطال كان الجسر الذي يعبرونه للوصول إلى غايتهم والخلاص من هموم حياتهم، فهو يمثل أيضاً حالاتهم النفسية التي يعيشونها بين الهدوء و الغضب، بين الفرح و الحزن، فهو عالم يوحي بالاسترخاء والشعور بالانعزال. والسفينة هي الوسيلة المساعدة على تجاوز هذه المرحلة لأن الإنسان يبقى عاجزاً أمام مظاهر الطبيعة فهو يحتاج دائماً إلى عوامل محفزة ومساعدة

---

(1) بشير الوسلاتي: مرجع سابق، ص78 .
(2) سعيد يقطين: قال الراوي، ص303 .

والمدن العلمية النموذجية هي فضاء محتمل يتوقع ما سيكون عليه المستقبل، إنه عالم خيالي موازي للعالم الأرض الحقيقي، عالم يسوده الرخاء ويغيب عنه البؤس والصراع «فان العلاقة بين الشخصية والمكان تتعدى حدود العلاقة الشكلية لان المكان الروائي تجاوز وجوده السطحي المرتكز على البعد الجغرافي والفيزيائي، فقد أصبح يحدد سلوك الشخصية واتجاهاتها. »(1)

وفي الأخير نتبين انغلاق دائرة الفضاء على المستشفى، وبالتالي انغلاق الذات على نفسها من خلال تداعياتها وأحلامها، فالفضاء ينفتح ويعود إلى الانغلاق مرة أخرى، فالبنية الفضائية الخارجية(الواقع) تتميز بشكلها الدائري والتسلسلي للأحداث، أما البنية الفضائية الداخلية (المتخيل) ترد ضمن البنية الخارجية، فإنها تقوم على التداخل فيما بينها فتتعدد الفضاءات وتتفرع، و هذه هي السمة البارزة التي تميز الرواية.

" فالبنية المكانية المتداخلة تضفي طابع الحيوية والتنوع والترقب فضلا عما تؤسس له من قيمة جمالية للنص من خلال حركة المكان بأكثر من اتجاه، وان بدت البنية المكانية مفككة أو ممزقة ظاهريا إلا أن ذلك لا يلغي بأي شكل من الأشكال تبئير العلاقات المكانية وتجمعيها ورصدها بوصفها كيانا يملك انتظاما يتميز بالصرامة والقوة." (2)،ويمكن أن نمثل تداخل البنية الفضائية بين الواقع و المتخيل في المخطط الآتي:

---

(1) أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص113.

(2) منصور نعمان نجم الدليمي: مرجع سابق، ص95، ص96.

الشكل رقم19: تداخل البنية الفضائية بين الواقع و المتخيل

إن المكان بهذه الدلالات الوظيفية التخيلية سواء كان مكانا ظاهرًا تتحرك فيه الشخصيات الواقعية أو مكان داخل ذهن البطل تسبح فيه شخصياته المتخيلة، فهو يعد بحق أحد أهم العناصر المشكلة لرؤية الشخصية الرئيسية وصورتها الإيديولوجية و الفكرية، ليصبح في هذه الحالة جزء منها وموطناً تنتسب إليه بل نجده يضطلع بوظيفة شعرية تمنحه بعدًا أكثر تجريدًا و أكثر غرائبية.

فالمكان الروائي المتموضع فوق الفضاء الورقي الأبيض تجلى بحضور طاغ في النص الروائي لأنه لم ينبن منعزلاً بل تعالق مع المكونات الحكائية الأخرى حسب مقتضيات الحكي جنبا إلى جنب، بحيث تشكل بانتظامها وائتلافها نسيجاً متماسكاً مما يجعلنا نستشف القيم الدلالية ضمن السياق الروائي.

الخاتمة

وفي خاتمة هذه الدراسة نصل إلى جملة من النتائج تتعلق بمدى استجابة العمل الروائي للمنهج المتبع (البنيوي التكويني)، حيث تعد تجربة لوسيان غولدمان من أضخم الأعمال التي لم يسبق أن ذهب احد ابعد مما ذهب في التأويل المتزامن بين البنى الخارجية والداخلية للنصوص الروائية.

فلقد سار لوسيان غولدمان على خطى أستاذه جورج لوكاتش متخذا أهم المعطيات التي توصل إليها أرضية خصبة وخلفية نظرية في بناء منهجه، كما جاءت **البنيوية التكوينية** أيضا كحل توفيقي يستجمع مبادئ البنيوية الشكلية من جهة، ويدخل البعد الاجتماعي والنفسي من جهة أخرى.

فالبنيوية التكوينية تؤكد التلازم بين البنية والتوليد حيث لا توجد بنية بدون بناء، وتحاول إقناع الناقد بالحضور المتزامن للداخل والخارج في النص.

فمن خلال تطبيق خطوات المنهج على الرواية برزت ملامحها البنيوية الحاملة للمضامين الفكرية والايدولوجية والرؤى الدالة الفاهمة والمفسرة لوعي مجتمعه أو المنطلقة من الواقع الراهن نحو رؤى استشرافية مستقبلية.

فالمبدع كان يسعى عن وعي تام إلى تكثيف الخطاب الإيديولوجي المرسل مسخرًا كل المكونات الروائية في تفاعلها مع بعضها البعض لخدمة أهدافه المحددة.

ففي تحليل الرواية انطلقنا من البطل الإشكالي و الرؤية المأساوية التي توصل إليها و**غولدمان** في دراسته حول أعمال باسكال و راسين، هذا البطل مشبع بالقيم الإنسانية التي يحاول طرحها في واقعه، ليجد تناقضًا بينه و بين الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فيحاول الانقطاع عنها باحثا عن عالم آخر فيه قيم مطلقة ليلتحم بذاته، و هذا يمثل ردود أفعال الكبت و الحرمان و القهر التي أنتجت عنها الرؤية المأساوية للواقع، في حين تقابلها رؤية استشرافية تأملية في المتخيل، وبذلك تزاوج عالمان في الرواية: عالم الواقع و عالم المتخيل، فهي تنتمي إذن من حيث الشكل و طريقة الصياغة إلى نمط روائي هو نمط **تيار الوعي**.

لقد تميزت الرواية بخطاب باطني اختزل في داخله الوصف والسرد والحوار وهي الرحلة الذهنية للبحث عن المعرفة والحقيقة، وهذا ما جعلها أشبه بالتأملات الوجدانية، هذا

ينطبق على تصورات الناقد **ميخائيل باختين** الذي قسم الرواية إلى رواية حوارية (ديالوجية) و رواية مناجاتية (منولوجية).

لقد توصلنا إلى دلالات مختلفة أنتجها الخطاب الروائي بمختلف مكوناته، فالمبدع اعتنى برسم شخصياته لأنها الحامل الإيديولوجي الأول لأفكاره، ولقد نجحت هذه النماذج التي أختارها و التي اختلفت مرجعياتها بين الأسطورية و التاريخية و الواقعية في تأدية وظيفتها التي أوكلت إليها.

تجلى الاهتمام الفائق بالشخصية من اتجاهين: البنائي وَ الفني، فالأول تم فيه التركيز على محور نظام السمات للشخصيات من خلال اسمها ووظيفتها و سلوكها، و التي ساهمت في إبهام القارئ بواقعيتها و قربها الشديد منه.

أما الاتجاه الثاني: اهتم بعلاقة الشخصيات ببعضها البعض و علاقتها بالواقع و عمقها و هواجسها، حيث استدعى الراوي شخصيات ذات مرجعيات مختلفة، فتعالق الواقع بالأسطورة بالتاريخ في بوتقة واحدة، وكأنه يحاول محو الحدود الفاصلة لتتعالق القصة بالرواية بالأسطورة وبالملحمة وهذا يعبر عن رؤية مختلفة للعالم وثقافة الكاتب الواسعة.

أما الفكرة بوصفها قيمة فنية إيديولوجية فلقد توزعت بين الشخصيات في شكل ثنائية متقابلة و التي تتمركز حول البطل واقعًا و متخيلا، ومن ثمة هيمنة الرؤية الأحادية على الرواية، هذا يقودنا إلى تصنيف باختين حول الفكرة الأساسية " **الذات** " و التي لها الحظ الوافر بحضورها في النص و التي يقابلها في نفس الوقت فكرة " **الموضوع** " و التي يسعى النص للتقليل من شأنها وتهميشها.

ففيما يخص الرؤية و صيغ الخطاب الروائي، فلقد تنوعت أشكال الرؤية السردية وفقًا لمستويات السرد و مواقع الرواة و علاقاتهم بالحكي بين: "الرؤية من خلف" و "الرؤية مع"

وما تفرضه من تبادلات صيغية، بين صيغة الخطاب المعروض غير مباشر و المنولوج الذاتي المسرود، و الخطاب الذاتي المسرود وخطابات منقولة في مستوى التحليل، و التي زادت في دينامية الأحداث و خلق عدة دلالات عميقة في النص .

فرؤيا العالم في النص انطلقت أساسا من الواقع، و الذي صيغ بطريقة فنية جمالية تنفي أي انعكاس، فالمبدع حاول ربط البنية الداخلية للنص فهمًا بالبنية الخارجية تفسيرًا، خالقًا

بذلك تناظرًا بين البنيتين، و لقد تجلت هذه الرؤيـة مـن خـلال مستويات الـوعي التـي صـاغها غولدمان.

إن بنية العالـم عند الراوي نقد الواقع المعيش من كل جوانبه ممثلا بذلك وعيًا قائمًـا لفكر سائد، ليتعالى بخطابه و مواضيعه إلى مشارف رؤى فلسفية تنبؤية تمثل وعيًا ممكنًا.

فانتقاد المجتمع يتطلب التسلح بمستند معرفي و فلسفي يمكنه من النظر إلـى الواقـع بنـوع مـن العمق.

الروايـة حملـت علـى كاهلهـا مصـير البشـرية، و هـذا يشـف علـى إيمـان مبـدعها برسـالة الأدب و التزامه بالقضية الإنسانية مشكلاً في ذلـك موقفًـا شـموليًا مـن العـالم، هـذه الرؤيـة لا تخرج عن حدود الزمان و المكان كبنى فنية جسدتها بنية النص العامة.

فالعنصـر الآتـي المشـكل لبنـاء الأفـق الجمـالي هـو عنصـر الـزمن، فقـد وظـف كوسـيلة لتوصـيل الخطـاب الإيـديولوجي للكاتـب، فكـان ذا حضـور فعـال فـي الـنص بسـبب براعـة الروائي في تحويله إلى مادة طيعة نقلت مزيجًا من الأحداث الخيالية و الواقعية.

لقد استعملت المفارقتان فـي الروايـة بشـكل متـداخل يصـل فـي بعـض الأحيـان إلـى درجـة التعقيد، و بالتالي تجاوز التسلسل المنطقي للمتواليات الحكائية، حيث أخذ الاسترجاع نصـيب الأسـد فـي الروايـة، يثيـر الماضـي و يمنحـه اسـتمرارية الحضـور أمـا الاسـتباق جـاء كسـند للاسـترجاع حيـث سـاهما فـي فضـح الواقـع بكـل مفارقاتـه مـن جهـة، و تقـديم البـدائل و الطموحات المستقبلية من جهة أخرى.

أما تقنيات زمن السرد منحت الزمن الروائـي بعـدًا فنيًـا جماليًـا متجـاوزًا الـزمن الحقيقـي، فمن خلاله تنوع إيقاع الرواية بين البطء و السرعة.

انطلقت الرواية من الزمن الـواقعي للأحـداث مـن خـلال تجـارب الحيـاة المعيشـة مرتكـزة علـى زمـن آخـر استمدت معنـاه مـن الأغـوار الإنسـانية يفـوق قـدرة البشـر علـى الفهـم، زمنًـا سحريًا عجائبيًا بتوظيفها للزمن الأسطوري و التخييلي.

إن المفارقات الزمنية و تقنيات زمن السرد في العمل الروائي اتصفت بالتكامل و القدرة على التحاور و التجاوز كبنى دالة متماسكة تجسد رؤية العالم فيه، فمن مميزات هذه الرواية لعبة الخطوط السردية: الأفقية والعمودية وهذا إمعان في زركشة خريطة التشكيل فيها.

هكذا أيضًا حدث للبنية المكانية في النص حيث انشطرت إلى صنفين واقعي وتخيلي، فكان المكان الواقعي منغلقًا و محدودًا، و الذي من خلاله تولدت فضاءات أخرى مفتوحة و غير محدودة ذات مرجعيات مختلفة منها : الواقعية و العجائبية التخييلية، و هذه الأخيرة تنوعت بين الفضاءات الظاهرة و الباطنة.

إن هذه التولدات في البنية الفضائية وظفت لخدمت دلالة إيديولوجية معينة، فهي عبارة عن إيقاع يرصد الحالة النفسية للبطل المتأزم، الذي يبحث عن قيم مطلقة هروبًا من قيم المجتمع السائدة وصولاً إلى مدن علمية نموذجية تدخل ضمن الخيال العلمي، فهو فضاء محتمل يتوقع ما سيكون عليه المستقبل، إنه عالم مواز للعالم الأرضي الحقيقي.

فالمكان الروائي تجلى بحضور طاغ في النص فهو لم ينبن منعزلاً بل تعالق مع المكونات الحكائية الأخرى حسب مقتضيات الحكي جنبًا إلى جنب، بحيث تشكل بانتظامها وائتلافها نسيجًا متماسكًا مما يجعلنا نستشف القيم الدلالية ضمن السياق الروائي.

إن اختلاط التداخلات الزمنية و المكانية أدت إلى غموض الرواية و التعقد في الدلالة، و هذا فرضته ظروف الروائي الذي التزم بتعرية الواقع و الوقوف منه موقفًا انتقاديًا.

فانه ليس بمقدور إبداع رؤية العالم أو إبداع نسق من العلاقات من غير أن يكون مرجعه في ذلك مجتمعه أو طبقته التي ينتمي إليها، وهكذا يرتبط الفن الروائي عضويا بالوسط الاجتماعي لأنه يعيش في قلبه ويتصل بكل شرائعه، والروائي هو واضع للصياغة الفنية المناسبة للوعي الجماعي للجماعة التي ينتمي إليها.

إذن هناك تناظر بين بنية ظاهرة وبنية موضوعية، ولقد جاء المنهج البنيوي التكويني ليحقق التوازن بين المنهج اللغوي والمنهج الاجتماعي كما أنه يهدف إلى اكتشاف التناظر بين المضمون وبين البنية الفكرية التي يعبر عنها.

فرواية **"مقامات الذاكرة المنسية"** كنص عربي كانت طيعةً متجاوبةً مع آليات المنهج البنيوي التكويني، فمن خلال تطبيق خطواته الإجرائية على بناها الفنية أستطاع تقريب البحث من حقيقة الدلالة الكامنة في البناء السردي، بل جعله بناء مفتوحا متعدد الدلالات قابل لعدة تأويلات.

و أخيرًا فإن هذه الدراسة يمكن عدها ضمن المسارات السابقة و اللاحقة التي تسعى لطرح تصور جديد في مقاربة و دراسة النصوص السردية.

و لست أدعي استكمال هذه المهمة و لكنها حروف على الدرب آمل استكمالها في مشروع لاحق إن شاء الله .

ملاحق

الروائي حبيب مونسي في سطور:

من مواليد عام 1957 بزهانة ولاية معسكر تلقى تعليمه بمدينة سيدي بلعباس ثم التحق بالتعليم المتوسط ثم الثانوي، ثم تحصل على الماجستير والدكتوراه من جامعة وهران عام 1999 واشتغل بالتدريس الجامعي في قسم اللغة العربية وآدابها بسيدي بلعباس، ودرس بجامعة الملك سعود بالرياض بالمملكة العربية السعودية ثم عد إلى الوطن واليوم يزاول التدريس بالجامعة الأصل.

مؤلفاته

الدراسات النقدية: له17 كتابا

الرواية: له6 روايات.

حوار مع الروائي: حبيب مونسي

السلام عليكم و رحمة الله تعالى و بركاته

تحية عطرة من ولاية بسكرة

عنوان المذكرة: **" البنى الفنية في رواية مقامات الذاكرة المنسية "** لحبيب مونسي مقاربة بنيوية تكوينية

" على أن تعلمن مما علمت رشدا "

أرجو أن يتسع صدركم لهذه الأسئلة التي ستكون بأذن الله مفاتيح للأبواب المقفلة والغامضة في التحليل والدراسة.

س1 – أين يتجلى التطابق بين مقامات الذاكرة المنسية و النص الروائي واقعا و متخيلا كما هو محدد من خلال عنوان الرواية؟

ج1 ـ إن مقامات الذاكرة المنسية تسعى إلى خلق تقاطع فني بين فن المقامات الذي عرفه الأدب العربي قديما وبين فن القص، ومن هنا قامت الرواية على عدد من المقامات المتصلة بين بعضها بعض بحبل القص، أي أنها تحاول استثمار نشاط فني عربي إلى جوار التقنيات المعروفة اليوم في فن القصة والرواية. وعليه فهي تدمج المتخيل في الواقعي باعتبار الواقعي هو الأرضية التي تشتغل عليها وتحاول التأثير فيها، وما المتخيل إلا وسيلة من وسائل ضعضعة الواقعي من حيث تجاوز المنطق الذي يحكمه إلى منطق خاص يتحكم فيه المتخيل أيما تحكم، وأنت تقرئين الرواية تجدين أن المتخيل أكثر جرأة من الواقعي وأشد وقعا منه في المتلقي، وأما المتخيل يقول أشياءه بصورة عارية ويقدم حقائقه على أنها الحقيقة التاريخية التي يتجاهلها الواقع الرسمي أو لا يعرف كيف يفهمهما. إن الشكل غير مهم ما دامت المقامات تعطي إمكانيتين إمكانية التواصل مع الماضي العربي وشخصياته المختلفة واقعية كانت أو متخيلة، وإمكانية الاشتغال على اللغة، لأن الرواية أولا عمل لغوي يريد صاحبه أن تخرج اللغة السردية من السرد البارد

الخالي من المفاجأة الأسلوبية.. يريد صاحبة العودة إلى اللغة الجميلة الرفيعة التي تمتلك حق الإمتاع كما كانت في عهد الرافعي وطه حسين وجبران والمنفلوطي.. إنه الرهان الذي حملته مقامات الذاكرة المنسية لما قامت بين المقامة والرواية لتأخذ من الأولى بعض هوسها

اللغوي ومن الثانية تقنياتها السردية المتقدمة، إن القارئ ليجد في الرواية متعة مضاعفة حينما يستمع إلى حفيف اللغة من جهة وإلى جموح الخيال من جهة أخرى.

س 2- لا شك أن الوظيفة الدلالية للاستشراف التعبيرعن رؤية مستقبلية و نبوءة قد تتحقق يوما على المستوى الفكري:" رغبة البحث عن عالم مثالي في أنفسهم ص97 " أو المستوى الواقعي: " إنها من صنع الإنسان ... ص 99 " و لكن تبقى مرهونة بشروط معينة.

ج 2- نحن اليوم نعيش عصر النبوءات بشتى أنواعها، نبوءات مسلمة وأخرى مسيحية وأخرى يهودية،هذا إذا حسبنا الديانات السماوية وحدها وكل نبوءة إنما تتعلق بمصير العالم الذي نعيش فيه، ومن ثم فإن ثقل النبوءة يجعلها ركنا ركينا في كل عمل روائي استشرافي للمستقبل عندها، المهدي المنتظر مثلا والمسيح عليه السلام، وعندهم كذلك المسيح الخاص بهم، وعندنا ملاحم ستدور رحاها في فلسطين وعندهم كذلك ملاحم ستدور رحاها في فلسطين.. وهكذا تؤطر النبوءة كافة الرؤى المتصلة بالمستقبل، وخطورتها أنها تقرر عنهم خطط النظر في آليات استباق المستقبل، وهي خطط لا نعرف كيف نصل إليها لأننا لا نولي النبوءة اهتماما خاصا ولو على المستوى الأدبي والمتخيل الشعبي. هذه ورطة ربما عملت الرواية على تمرير خطاب النبوءة بيسر إلى القراء والكشف لهم عن إمكانية توظيفها على الصعيدين السياسي والاجتماعي كما يفعل الغرب اليوم.

ليست النبوءة مرتبطة بالبحث عن عالم مثالي مستقبلي، كل الإشارات تدل على أن العالم المثالي يقع خلفنا وأننا خلفناه منذ آلاف السنين وراءنا لما كانت البشرية في صباها الأول، كان ذلك هو العالم الذي أسس الأهرامات وأطلنطس وحضارة مو، وألنكا وإرم وسبأ وغيرها من العجائب التي يرويها التاريخ في ثوب أسطوري جميل.

المستقبل يوم مظلم آت وكل الرؤى التي تشرئب نحوه تجده مطرزا بالدماء والخراب، ومن ثم فالرحلة إلى الماضي رحلة بحث عن عالم فطري جميل لم تلوثه أفاعيل الإنسان بعد، نحن نعيش في مفرغة قمامة الفكر البشري الذي ظل يتراكم على بعضه بعض منذ آلاف السنين.

س3- المقامات تتضمن استباقات منها ما تحقق على مستوى بنية النص و منها ما بقي معلقا، فلماذا هذه البنية المفتوحة التي خلقت حالة انتظار لدى القارئ ؟

ج3 - المقامات هي رواية لا تعرف النهاية وأنا بصدد تحضير الجزء الثاني منها وهو جزء يعود فيه المسافرون من المستقبل إلى الحاضر في اتجاه معاكس لرحلات الجزء الأول، والمراد من وراء ذلك هو خلق نقطة تلاقي بين زمنين لفحص الكائن والمحتمل فيهما.

قد يكون الجزء الأول أغرق في المستقبل لأنه سيتحمل كافة النبوءات الدينية التي أشرت إليها ليقرأ من خلالها غزو العراق والحرب في اليمن وهدم المسجد الأقصى... لذلك كانت الرواية كلها استباقات، الأولى مفتوحة لا تقف عند حد لأن كاتبها إنسان مريض مضطرب فهو لا يعرف أين يتوقف وهو يكتب، لأنه يظن أن أحد يملي عليه ما يكتب، والنهاية المفتوحة على هذا النحو هي دعوة للتفكير والتدبر والمشاركة، قد يجد القارئ مجالا ليشارك فيها.

س4- الرواية أعلنت عن استباق صريح في نهايتها (سأزوره دوما إنه روائي قدير ويجب أن أقرأ الجزء الثاني من قصته ص 233. فهل سيتحقق هذا الاستباق أم لا؟

ج4- نعم العم حمدان كتب الجزء الثاني إلا أنه لا يزال يمسك بنصه ولا يسلمه لسليم إلا في مطلع الرواية الجديدة، وهو النص الذي يحاور النبوءات العلمية والدينية.. إنه نص مثقل بالخلفيات التي تؤسس الفعل الغربي في طرحه لمسألة صدام الحضارات.

س5 ـ كل بطل من أبطال المقامات يصل إلى عالم مثالي و كل الرحلات متشابه تقريبا: (البحث عن الحقيقة، المعرفة، وصف المدن الطوباوية ...) فهل لهذا الوصف التكراري دلالة أخرى غير الوظيفة الجمالية؟

ج 5ـ لا ليس للوظيفة الجمالية وحدها، وإنما القول بأن العالم الذي يحلم به إنسان اليوم قد خلفه وراءه، وقد قال الرسول صلى الله عليه وسلم: <<خير القرون قرني ثم الذين يلونه>>، أي أننا في تناقض كلما تقدم الزمن أماما وليس التناقض هنا من حيث وسائل المعاش بل العكس هو الصحيح، وإنما التناقض من حيث صفاء النفس ونقاوة الحس وجمال المخبر

إننا نفتقد كل يوم من الإنسان شيئا جوهريا لا يمكن تعويضه، والمدن الطوباوية ليست فكرة ساذجة، وإنما هي فكرة الأنبياء والفلاسفة والمصلحين، وفكرة حتى سكان الأحياء الذين يريدون لأحيائهم أن تكون نظيفة خالية من الهرج بعيدة عن تسكع المشبوهين.. إنها فكرة متجذرة في أعماق كل واحد منا إلا أنها صعبة التحقق لوجود جرثومة الفساد في الإنسان ذاته.

كانت إرم التي لم يخلق مثلها في البلاد ولكن الله دمرها لأنها لم تقم على حق وإنما قامت من أجل إعلاء باطل، وكانت الأهرامات ولكنها قامت شاهدا على استعباد شعب بأسره.. وكل إنجاز نحسبه اليوم إنجازا إنسانيا عظيما إنا يخفي وراءه آلافا من جثث المسحوقين الذين طحنهم التعب والمرض وسياط الزبانية، إن الروائي حين ينشئ عالما طوباويا إنما ينشئ فسحة للأمل المستقبلي أو هكذا يتصور على ألأقل.

س6- لماذا اخترت الشخصيات الآتية في الرواية:

*المرأة و بهذه الصورة السلبية (الساحرة) وعلما ترمز؟

تعلق السحر في المخيال العربي بالمرأة سحر جمال.. سحر كلام سحر نفث، والمرأة في بنيتها تلك تسعى إلى إحداث تغيير أيا كان ذلك التغيير، وقد قدمت المرأة ساحرة ليس بالمعنى التقليدي للسحر أبدا وإنما أعتبر السحر في المقامات علما خاصا وقد كان السحر في الحضارات القديمة علما نزل به ملكان من السماء هاروت وماروت وقصتهما معروفة، والصورة التي قدمتها للمرأة ليست سلبية بمعنى إحداث الضرر مجانا وإنما إحداث التحول في الكائن والموجود، ألم يكن السحر علم الفراعنة ولا تزال ألغازه قائمة إلى اليوم؟ بناء الأهرامات تحنيط الموتى...

*رجال طوال القامة (في مقامة العم حمدان)

كانت هذه مثلما يقال صفة عاد وقد وصفهم الله بجذوع النخل المنقعر وهنا قبور في حضرموت تشهد على ذلك، أردت أن تكون القافلة قافلة عاد ومدينة الخراب إرم ولم أذكرها بالاسم وشداد ابن عاد هو بانيها، أنظري إلى صورها في الانترنت ترين عجبا.

س7- ما مدلول:

* الرقم ستة و الرقم سبعة في الرواية و هل لتوظيفهما بعد آخر؟

ج7- ستة وسبعة من الأرقام السحرية التي اشتغل بها كثير من الأمم وكثير منهم لا يحسب إلا ثلاثة وخمسا بعدد الأصابع وستا وسبعا بعدد الأيام ومن ثم فتوظيف هذه الأعداد يزيد من ظلال السحري والأسطوري في النص ويكثف الدلالة ويفتحها على التأويلات الممكنة.

*الأشكال الهندسية: (مربعة ـ مسدسه ـ مستطيلة ...) في وصف المكان.

الرقم والشكل واحد لأن المربع ما سمي مربعا إلا لأنه يحمل بين أضلاعه أربعة من الزوايا، وكذلك المسدس والمستطيل إنما نعت هكذا ليتميز عن المربع المتساوي الأضلاع، أي أننا مع الأمكنة والأزمة في عالم الأعداد لم نفارقه أبدا، والزمان عدد والمكان عدد وهذه حقيقة فيثاغورية قديمة لأننا لا نتعرف على الزمن إلا من خلال معيار الوقت وهو معيار عددي، وكذلك الشأن بالنسبة للمكان من خلال المساحة ومعيارها العددي.

غير أن الجديد في الزمان والمكان أنهما حقيقتان نفسيتان قبل كل شيء، لأن الزمن الذي يقضيه السجين في زنزانة ليس هو الزمن الذي يقضيه آخر في معهد تكوين مثلا، والذي يتجول في الصحراء ليس كمثل من تسلق الجبال، إننا وإن تعاملنا مع الأحياز زمنية كانت أو مكانية الأجدر بنا أن نتعامل معها نفسيا وفلسفيا ساعتها سنكون أمام عوالم ذات غرائب وعجائب لا تنتهي.

س8- إن نسقي بنية الزمن: نسق الترتيب الزمان و نسق التقنيات السردية يتصفان بالتكامل و بالقدرة على التجاور و التجاوز كبنى دالة متماسكة تجسد رؤية العالم في الرواية، فهذا التوزيع لم يكن اعتباطيا فمن خلاله تجلت مهارة الروائي في تركيب هذه التقنيات ضمن لعبته السردية، لماذا كثفت من استعمال المشاهد الحوارية الداخلية و الخارجية و الوقفات الوصفية مما جعل من إيقاع الزمن بطئ جدا؟

ج8 ـ حاولت الرواية الجديدة أن تجعل من إيقاعها إيقاعا سريعا ، واستعملت لذلك الحوارات المقتطعة اللاهثة، غير أنني وأنا أكتب الرواية أجد نفسي أمام قارئ قد استرخى في مكانه ليقرأ، فلماذا أحمله عبء الجري وراء المقاطع المتضعضعة.

إنه في هدوئه واسترخائه بحاجة إلى وتيرة تناسب وطبيعة الأحداث التي ترويها القصة، فإن كانت الوتيرة شديدة أسرع النص وإن كانت غير ذلك أبطأ النص، فالرواية تخلق العالم المتخيل خلقا فنيا، ثم هي مجال لحركية اللغة التي تحدثنا عنها من قبل، ففي مجال الوصف تتفتق عبقرية اللغة في بناء عوالم وأحاسيس لا يستطيع الحوار حملها أو التدليل عليها، ولكن الوصف وهو الآلية التي فقدتها الرواية الجديدة بحجة دفع التطويل والحشو فقدت معها قدرة اللغة على بناء المتخيل.

س9- لماذا عمدت إلى توظيف الشخصيات الأسطورية و المرجعية في الرواية، و أي ديمومة واستمرارية تريد تحقيقها؟

ج 9- أولا من قال أن الشخصيات الأسطورية لا وجود لها؟ أنا لا أقصد شخصيات هوميروس في الإلياذة وإنما أقصد شخصيات جلجامش أنكيدو وغيرهم، إنها تاريخية فعلا غير أنها تقع في الشطر الأسطوري من التاريخ، لأن الأسطورة كانت في زمن ما علم من لا علم لهم ومرجعيتها تكون أشد دلالة من غيرها، ثم هناك رأي آخر أكثر جرأة يقول إن شخصية روائية متخيلة إذا بلغت حدا من الشهرة والذيوع وعرفها الناس صارت أكثر واقعية وتاريخية من الشخصية التاريخية المغمورة التي لا يعرفها إلا قليل من الناس.

س10-إلى أي مدى تجلت رؤيتك للعالم من خلال الموقعين الزماني و المكاني؟

ج10-العالم بالنسبة إلي ماض وحاضر ومستقبل، العامة من الناس يرونه صراعا يوميا مع المستجد الطارئ سياسيا واجتماعيا واقتصاديا، وأراه جملة انتهت بمعنى أنه بدأ وانتهى وأننا ننشره فقط وكل جيل ينشر الجزء المطوي المتعلق به، نحن اليوم نقوم بنشر الجزء الخاص بنا وفيه نصادف صنيعا لسنا مسؤولين عنه مسؤولية مباشرة، وإنما نتلقاه لأننا

مرغمين على العيش معه ومحاولة التأثير فيه لجعله في صالحنا، نحن نأكل غراس من كانوا قبلنا في الزمن القريب والبعيد والآتون سيأكلون ما نحاول غرسه اليوم حلوا كان أو مرا، إنها حقيقة فيها كثيرا من السلبية والتشاؤم ولكنها الواقع لأن المستقبل لا وجود له إلا من خلال الممكن الذي قد نحققه اليوم، فإن متنا استمر المستقبل فينا على هيئة لا نريده فيها وهو مفروض علينا.

" على أن أستطيع معك صبرا "

يوم: 09 ديسمبر2009

تحديد المصطلحات (عربي- فرنسي)

إستباق .... anticipation
إسترجاع....................................... rétrospection
إستعمالات منمذجة............. les emplois stéréotypes
إيديولوجيم.. idéologème
بذرة غير دالة........................ gèrme insignifiante
بنية الدالة............................ structure significative

structuratisme génétique بنيوية التكوينية
....
contre-point تتابع الوحدات الزمنية
temporel…………
enchainement ....تسلسل
enclassement..تضمين
l'explication...تفسير
récit sommaire ....تلخيص
alternance...تناوب
fréquence..تواتر
discours rapporté............................خطاب المنقول
dynamique ....ديناميكية
vision du monde.............................. رؤية العالم
vision à partir de ....رؤية إنطلاق من
vision de ....رؤية لـ
temporalité de l'histoire....................زمنية الحكاية
répetitif ....سرد التكراري
iterative.. سرد المتشابه
singulatif... سرد المفرد
statique ....سكونبة
poésique……...شعرية
forme.. شكل
totalité..شمولية
transagression..............................عملية الإعتداء
espaces merveilleux ....فضاءات عجائبية
la compréhension ....فهم
la durée.. مدة

types de conscience ....مستويات الوعي
les monologues intérieurs ....مناجاة
homologue ....نظير
fonction .... وظيفة

وعي المستحيل............. la conscience impossible
وعي ممكن.................... la conscience possible
وعي واقعي......................... la conscience réelle

مكتبة البحث

القرآن الكريم :رواية ورش عن نافع.

أولا المصـادر:

1- حبيب مونسي: مقامات الذاكرة المنسية، منشورات(graphique scan)،الجزائر،د ط، 2004/2003.

ثانيًا المراجـع:

2- إبـراهيم صـحراوي: تحليـل الخطـاب الأدبـي،(دراسـة تطبيقيـة)، دار الأفـاق، الجزائـر، ط2، 2000.

3- إبـراهيم صـحراوي: السـرد العربـي القـديم، الأنـواع والوظـائف و البنيـات، منشـورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

4- إبـراهيم عبـاس: الروايـة المغاربيـة، تشكيل الـنص السـردي فـي ضـوء البعـد إيـديولوجي دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.

5- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسـات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

6- إدريس بوديبـة: الرؤيـة والبنيـة فـي روايـات الطـاهر وطـار، منشورات جامعـة منتـوري قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000.

7- أسـماء شـاهين: جماليـات المكـان فـي روايـة جبـرا إبـراهيم جبـرا، المـؤسسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2001،1.

8- بشـير الوسـلاتي: مقاربـات فـي الروايـة و الأقصوصـة، منشـورات سـعيدان، سوسـة، تونس، ط2001،1.

9- بوشوشـة بـن جمعـة: اتجاهـات الروايـة فـي المغـرب العربـي، المغاربيـة للطــباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.

10- جمـال شـحيد: فـي البنويـة التركيبيـة، (دراسـة فـي مـنهج لوسـيان غولـدمان) ، دار ابـن رشد للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1982.

11- جويـدة حمـاش: بنـاء الشخصـية فـي حكايـة عبـدو و الجمـاجم و الجبـل لمصـطفى فاسـي مقاربات في السرديات، منشورات الاوراس، الجزائر، د ط، 2007.

12- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

13- حسن محمد حسن حماد: الاغتراب عند إيريك فروم، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

14- حسن ملحم: التحليل الاجتماعي للسلطة، منشورات دحلب، الجزائر،د ط، د ت.

15- حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

16- حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2002،1.

17- حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

18- : بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، بيروت، ط3، 2000.

19- : الرواية المغربية و رؤيا الواقع الاجتماعي، (دراسة بنيوية تكوينية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

20- الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2005.

21- الزاوي بغوره: المنهج البنيوي، (بحث في الأصول و المبادئ و التطبيقات)، دارالهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001.

22- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001.

23- : تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركزالثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.

24- : قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1997،1 .

25- سليمان إبراهيم: كتاب العربي، الكتاب47، مجلة العربي، ط1، 2002.

26- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية، البناء و الرؤيا، (مقاربة نقدية)، مطبعة اتحاد الكتاب، دمشق، ط1، 2003.

27- سمير مرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985.

28- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

29- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف للنشر و التوزيع، المغرب، ط2، 2007.

30- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الهندي للنشر، تونس، د ط، 2000.

31- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي ، منشورات الأفاق الجديدة، بيروت ط 2، 1980.

32- عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، (دراسة نموذج)، دار أمية، تونس، ط1، 1991.

33- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط1، 1991.

34- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998.

35- عبد الفتاح كيليطو: الأدب و الغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

36- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة عدد 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأدب، 1998.

37- عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسة تطبيقية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998.

38- علي عبد الرزاق جلبي و آخرون: نظرية علم الاجتماع (الرواد)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،مصر، د ط، 2002.

39- عليمة قادري: نظام الرحلة ودلالاتها،(السندباد البحري عينة)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2006.

40- عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهندي للنشر و التوزيع، ط1، 2003.

41- عمرو عيلان: الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية في روائيات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2001.

42- فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، (دراسة نقدية)، فراديس للنشر و التوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2003.

43- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

44- فيصل دراج: الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب و السياسة، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

45- محمد الدغمومي: الرواية المغربية و التغيير الاجتماعي، دراسة سوسيو ثقافية، إفريقيا الشرق، د ط، د ت.

46- محمد برادة وآخرون: الرواية العربية واقع وأفاق، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

47- محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، البنيوية التكوينية بين النظرية وتطبيق، ج 3، مطبعة أنفو برنيت، فاس، ط1، 2001.

48- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

49- محمد عزام: فضاء النص الروائي،(مقاربة بنيوية تكوينية في آداب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996.

50- مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا(1968-1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

51- مرشد احمد أمين: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005.

52- مصطفى تواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية،(اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2008.

53- منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.

54- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

55- مويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة و النشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، دط ، دت.

56- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط2002،3 .

57- نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق: سلسلة الدراسات النقدية1، دار قباء للطباعة، الفجالة، د ط، د ت.

58- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، دار الكتاب العالمي،عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

59- نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط،2001.

60- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي و إشكالية النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

61- ياسين النصير: المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، د ط، 1995.

62- يحي العبد الله: الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

63- يمنى العيد: <u>تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي التكويني</u>، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

64- : <u>في معرفة النص، دراسة في النقد الأدبي</u>، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985.

ثالثا <u>المراجع المترجمة:</u>

65- إديث كريزويل: <u>عصر البنيوية</u>، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد صباح، الكويت، ط1، 1993.

66- تزفيطان تودوروف: <u>الشعرية</u>، ترجمة: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

67- تودوروف و آخرون: <u>نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس</u>، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

68- جون هال و آخرون: <u>مقالات ضد البنيوية</u>، ترجمة: إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1986.

69- جيرار جنات: <u>خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)</u>، ترجمة: محمد معتصم و عبد الجليل الازدي و عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

70- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمد الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2000.

71- رولان بارث و آخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ، المغرب، ط1، 1992.

72- رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي للقص، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002.

73- غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، 1982.

74- : جماليات المكان، ترجمة: غالب هيلسا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

75- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، راجع الترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

76- : الرواية و الواقع، ترجمة: رشيد بن نحدو، دار قرطبة، عيون المقالات، البيضاء، ط1، 1988.

77- لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، ط1، 1993.

78- ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

رابعا المعاجم والتفاسير:

79- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج12، ط6 ،1997.

80- : لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج10، ط1، 1990.

81- : لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج3، ط3، 1994.

82- أبي الفدا إسماعيل بن كثير: البداية والنهاية، دار العقيدة، الإسكندرية، مج1، ج1، ط1، 2007.

83- : البداية والنهاية، دار العقيدة، الإسكندرية، مج4، ج7، ط1، 2007.

84- : تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، ج3، (قوبلت هذه الطبعة على عدة نسخ خطية بدار الكتب المصرية)، د ط، د ت.

85- طلال حرب: معجم أعلام الأساطير و الخرافات و المعتقدات القديمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

خامسا الدوريات و الرسائل :

الدوريات :

86- آلان سوينغوود واغلند سونولت: نظرية الأدب لدى جورج لوكاتش، تر: إبراهيم العريس، الفكر العربي، نظرية الأدب والنقد الأدبي، مجلة الإنماء العربي للعلوم الإنسانية عن الهيئة القومية للبحث العلمي، بيروت، لبنان، العدد 05، السنة الرابعة، فبراير، 1982.

87- أيان وات: الواقعية والشكل الروائي، ترجمة: مصطفى المداني، الحياة الثقافية، تصدر عن وحدة المجلات، بوزارة الشؤون الثقافية، عدد 37/36، القصبة، تونس 1985.

88- لوسيان غولدمان: علم الجمال عند لوكاتش، تر: توفيق الاسدي، المعرفة، مجلة ثقافية شهرية، تصدرها وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، العدد 201، السنة17، نوفمبر 1978.

الرسائل:

89- بحري لمين: رؤيا العالم في ثلاثية أحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة،

90- رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، دراسة مقارنة، دكتوراه دولة في الأدب المقارن، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2003/2002.

91- عمرو عيلان: النقد الجديد والنص الروائي العربي، دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وآثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض النماذج، دكتوراه دولة في الأدب الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006/2005.

سادسا المصادر والمراجع الأجنبية:

92 - Jean Michel – Adam : Le récit que sais – je ? édition 2 , paris, 1987 .

93- Lucien Goldmann: le dieu caché .ed. Gallimard .Paris. 1959.

Résumé de mémoire

Afin de découvrir les structures internes des textes créatifs, L'approche structurelle et constructive fondée par Lucien Goldman, s'appuie, en premier lieu, sur l'analyse de la structure formelle puis sur le niveau de la compréhension idéologique et sociale.

Le roman représente le plus les structures extérieures par la complémentarité entre l'être et l'objet, entre les structures artistiques et les structures réelles, sociales.

On a choisi le roman : " Les Sanctuaires De La Mémoire Oubliée " de l'écrivain algérien : *Habib Mounsi* pour y appliquer les étapes du système structurel et constructif en se basant sur ses visions principales: la vision du monde, la structure significative, la compréhension et l'interprétation, les degrés de conscience.

On donnera le résumé des résultats obtenus dans notre recherche dans ces quatre chapitres:

- A partir du héros problématique et de la vision dramatique découverte par Lucien Goldman dans son étude des travaux de Pascal et de Racine, on trouve que le héros dans le roman se connaît par ses valeurs idéales , suprêmes , essayant de s'en détacher dans son monde pour les retrouver dans un autre qu'est l'imaginaire, d'où le jumelage des deux mondes: le réel et l'imaginaire dans le roman. Ainsi , le roman, par sa forme et sa conception appartient au genre romanesque qu'est le courant de la conscience.

- Le roman s'est caractérisé par un expression interne comprenant la description, la narration et le dialogue; ce qui le rapproche de la méditation. Ceci s'applique aux visions du critique Michael Bakhtine qui a divisé le roman en roman discursif et roman méditatif.

- Le créateur littéraire a bien forgé ses personnalités porteuses de ses pensées idéologiques . Ces modèles qui diffèrent entre le réel, le légendaire et l'historique ont réussi dans leur mission.

• Les genres de la vision narrative se sont variés suivant les degrés de narration et les lieux des narrateurs;ce qui a installé une variété dans le discours narratif entre le discours personnel narratif et le discours directement rapporté.

• L'écrivain est passé dans sa vision du monde de la critique du vécu dans ses différents aspects présentant ainsi une conscience existante afin d'accéder avec son discours et ses sujets à une vision philosophique prophétique représentant une conscience possible.

• Le temps a été utilisé pour véhiculer le discours idéologique de l'écrivain, ce qui lui a donné une présence efficace dans le texte grâce à la compétence du narrateur dans sa transformation en matière malléable transmettant un amalgame d'actions réelles et imaginaires.

• Le rappel et l'anticipation ont été également utilisés par le truchement de techniques du temps narratif (la description ; le dialogue ; la suppression ; le résumé) ; ce qui a engendré une variété dans la mélodie du récit entre la rapidité et la lenteur.

• La structure spatiale s'est scindée en deux types: réel et imaginaire où l'espace réel était fermé et limité ; ce qui a donné naissance à d'autres aires ouvertes et illimitées.

Enfin, il y a une complémentarité entre la structure réelle et la structure objective. Le courant structurel et constructif équilibre donc entre le courant littéraire et le courant social ; comme il vise à découvrir la complémentarité entre le contenu et la structure sémantique qu'il véhicule.

الفهارس

فهرس الجداول

فهرس الأشكال

الفهارس ـــــ

فهرس الموضوعات

الفهارس